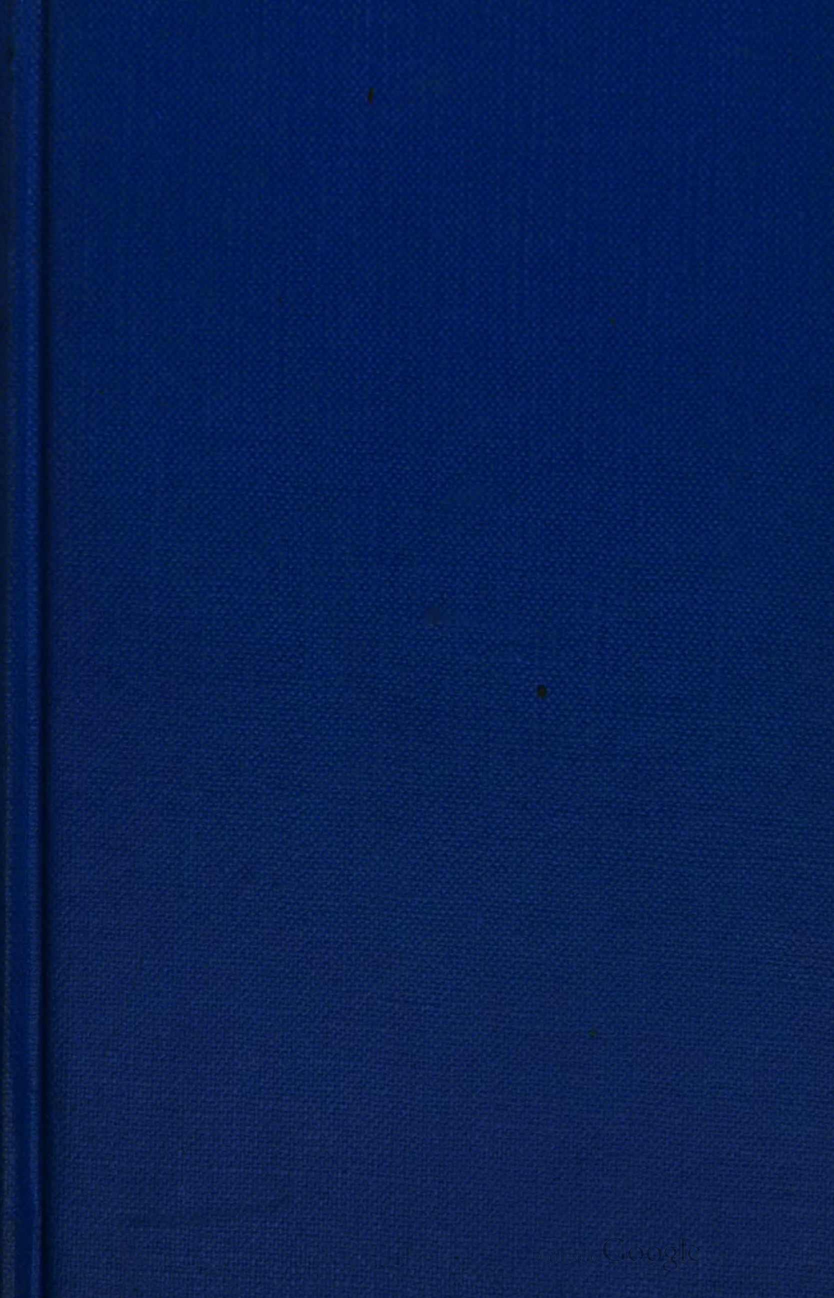



TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



RECHERCHES

SUR LA

POÉSIE CONTEMPORAINE

DU MÊME AUTEUR

A la même librairie

Recherches critiques sur l'Histoire religieuse de la France, 1 vol. in-18 . . . . 3 fr. 50

Histoire de la Société française au Moyen-Age, (*3e édition*), 2 vol. in-8° . . . . 16 fr.

La Révolution dans une petite ville, 1 vol. in-18 . . . . 3 fr. 50

Une historiette de Tallemant des Réaux, annotée par un folkloriste, 1 vol. in-18. . 2 fr.

Librairie Ernest Leroux

L'évolution de l'Architecture en France, (*ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts,* Prix Bordin, (1893), 1 vol. in-18. . 3 fr. 50

RECHERCHES

SUR LA

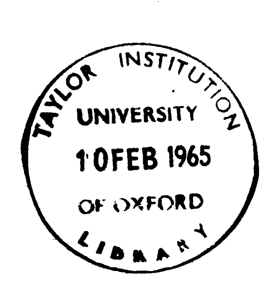
POÉSIE CONTEMPORAINE

PAR

RAOUL ROSIÈRES



PARIS
LIBRAIRIE A. LAISNEY
6, RUE DE LA SORBONNE, 6.
1896


TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
10 FEB 1965
OF OXFORD
LIBRARY

Des amis m'engagent à réunir en volume divers articles que j'ai publiés dans la Revue Bleue, *la* Revue critique d'Histoire et de Littérature, *la* Revue d'Histoire littéraire de la France, *ou autres recueils. On résiste toujours mal à une invitation si flatteuse. J'ai donc relu ces articles et comme, après les avoir rangés en bon ordre, ils me paraissent former un tout suffisamment homogène, je me laisse convaincre.*

Qu'il soit bien entendu tout d'abord que ceci n'est pas un livre de critique.

Triturer assidûment un ouvrage pour en extraire ses qualités ou ses défauts m'a toujours semblé un exercice intellectuel très propre à prouver l'habileté de celui qui s'y livre, mais absolument oiseux et inutile.

Un critique est d'ordinaire l'homme le moins en situation d'apprécier sûrement la valeur d'une œuvre. Il procède d'une éducation spéciale, s'est fait des goûts prémédités, vit dans un milieu restreint, appartient plus ou moins à telle ou telle école. Ce serait bien miracle si, dans des conditions aussi particulières, il arrivait jamais à énoncer autre chose que des jugements particuliers.

Au-dessous de lui, pendant ce temps, hors de toute doctrine et de toute tradition, inconsciemment, et pour des raisons que la raison elle-même ne discernera souvent que bien plus tard, l'opinion publique se forme. Elle va de suite aux belles œuvres, en vertu d'on ne sait quelle force mystérieuse, comme la balle de sureau va au bâton électrisé. Peu lui importe ce que prêchent les théoriciens en leurs savantes dissertations. Du livre qu'ils ont prôné avec le plus d'enthousiasme elle se détourne dès que bon lui semble pour aller acclamer le livre qu'ils ont le plus âprement censuré. Telle pièce de théâtre, portée aux nues par toute la presse, se joue bientôt devant une salle vide et telle autre, condamnée par les meilleurs juges, rallie peu à peu la foule jusqu'à sa centième représentation. Richelieu et l'Académie tout entière, comme l'a dit Boileau, n'ont rien pu contre

le Cid (1), *et, depuis soixante ans, maints professeurs de littérature continuent à démontrer par les meilleurs arguments du monde qu'*Hernani *ou* Ruy Blas *ne sauraient ni émouvoir ni intéresser, sans réussir à en interrompre le succès. Aux premiers moments, il est vrai, le goût général peut se laisser désorienter par la persistance de quelque routine ou l'enfièvrement de quelque préoccupation politique ou sociale. Mais, lentement, à mesure que ces routines s'usent et que ces préoccupations s'atténuent, il ressaisit sa sagacité naturelle. Après quinze ou vingt ans une renommée est presque toujours définitivement assise. Vienne une seconde génération confirmer*

(1) Comme je ne dis pas ici autre chose que ce qu'a dit Boileau, peut-être ne sera-t-il pas inutile de rappeler ses paroles :

« Quand un livre au Palais se vend et se débite,
Que chacun par ses yeux juge de son mérite,
Que Bilaine l'étale au deuxième pilier,
Le dégoût d'un censeur peut-il le décrier.
En vain contre le Cid un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue,
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.
Mais lorsque Chapelain met une œuvre en lumière
Chaque lecteur d'abord lui devient un Linière,
En vain il a reçu l'encens de mille auteurs,
Son livre en paraissant dément tous les flatteurs. »

Satire IX.

le jugement de la première, et c'est déjà avec elle la postérité qui commence à parler. Bref, comme la gloire résulte d'une sorte de plébiscite perpétuel, l'homme le plus continûment glorifié reste, malgré les protestations des minorités raffinées, l'homme le plus glorieux.

On objectera sans doute que l'opinion éclairée et réfléchie d'un critique a bien des chances, en maints cas, d'être plus judicieuse que l'opinion ignorante et instinctive de la foule. Mais l'histoire littéraire ne me paraît fournir aucun exemple sérieux en faveur de cette objection. J'ai lu à peu près tous les livres de poésie que nous a légués l'ancienne France et, même aux époques où nuls critiques n'étaient là pour instrumenter, j'ai toujours trouvé la répartition des renommées fort équitablement faite. Sous François Ier c'étaient bien toujours Marot, Melin de Saint-Gelais, Marguerite de Navarre, Bonaventure des Périers qui, à mes yeux comme à ceux de leurs contemporains, émergeaient de l'ombre où restaient plongés Michel d'Amboise, Jean Dupré, Charles de Hodic, Pierre Grognet, Gilles d'Aurigny et Jean Martin. Pendant le règne de Charles IX, je me retrouvai toujours d'accord avec les bourgeois de Paris et les seigneurs du Louvre pour

applaudir Ronsard, J. Du Bellay, Olivier de Magny, Jacques Tahureau, Robert Garnier, Jodelle, et dédaigner Tagaut, Buguyon, Claude Turrin, Jacques Béreau et Guillaume de la Tayssonnière. Volontiers reconnaîtrai-je que les contemporains d'un auteur, pour l'avoir vu de trop près ou n'avoir pu prévoir les développements ultérieurs de sa manière, l'ont souvent cru trop grand ; mais il y a presque toujours là plutôt une simple rectification à faire qu'une erreur capitale à réparer. Du Bartas et Scudéry ont certes été prisés jadis bien au-dessus de leur valeur ; mais Du Bartas, malgré ses énormes défauts, n'était pas moins le plus vigoureux poète de la fin du règne d'Henri III, et Scudéry n'aurait assurément pas fait aussi fière figure parmi les littérateurs de son temps et perpétué son nom jusqu'à nous, s'il avait été le premier venu. De ce qu'une génération, pour des motifs accidentels qu'il est toujours facile à l'historien de discerner, lit plus passionnément un livre médiocre qu'un chef-d'œuvre, il ne s'en suit pas qu'elle le lui préfère. La Calprenède, sous Louis XIII, était plus lu que Corneille et néanmoins personne ne déclarait sa Cléopâtre *supérieure au* Cid. *Si, par contre, quelques novateurs trop prématurés ou trop har-*

dis n'ont obtenu qu'après leur mort l'admiration générale, il serait bien difficile, je crois, d'en citer un seul qui ait été réellement méconnu pendant sa vie ; on ne les a consacrés qu'après la victoire, à l'heure où l'on décerne les palmes, mais on ne les avait pas moins suivis des yeux pendant le combat (1). Il est bien vrai, par exemple, que les Tragiques *de D'Aubigné n'ont acquis que dans nos toutes récentes histoires littéraires la considération qui leur était due, mais c'est uniquement parce que nos anciennes histoires littéraires, œuvres de critiques patentés, étaient très mal faites, car trois ou quatre éditions du dix-septième siècle sont là pour attester que ce livre n'était pas né inaperçu. Chaque génération qui disparaît laisse en général un bilan assez exact de ses grands hommes et si des perturbations se produisent ensuite vous pouvez préjuger à coup sûr que des théoriciens sont venus échafauder quelque mirifique doctrine au beau milieu du chemin que suivaient en paix les faits avérés. Entre ces échafaudages d'ailleurs les faits passent*

(1) Dans l'histoire de l'art on a souvent allégué l'exemple de Berlioz. Mais tout contesté et conspué qu'était le grand symphoniste il n'en siégeait pas moins à l'Institut entre Meyerbeer acclamé et Rossini triomphant.

et tôt ou tard parviennent à reformer leur cortège. Boileau, régentant pendant un siècle et demi tous les collèges du royaume, pourra bien pendant un siècle et demi éteindre la gloire de Ronsard, mais elle renaîtra quand même et le chantre de Cassandre *aura encore sa statue avant le chantre de* l'Art poétique.

Après ces considérations, je me garderais bien d'étudier une œuvre à la loupe pour en découvrir les beautés, de résumer en jolies phrases l'impression qu'elle m'a produite ou de m'enquérir de ce qu'en ont pu penser Sainte-Beuve ou M. Jules Lemaître. Au point de vue historique, un livre, tout ainsi qu'un édit ou une bataille, est un fait, et, pour apprécier scientifiquement la valeur d'un fait, il convient, non de chercher en quel rapport il se trouve avec la conception du Beau et du Juste que l'on s'est faite, mais bien d'évaluer en quelle proportion ses conséquences prévalent sur ses causes. J'entends donc ne procéder ici qu'à des constatations et faire simplement besogne d'historien.

Quand je voudrai classer un auteur, je m'enquerrai d'abord de ce que tout le monde en pense. La lecture de ses œuvres est-elle restée constante ou accidentelle parmi les lettrés ? Les réimprime-

t-on encore plus ou moins ? Ont-elles vu diminuer, se maintenir ou s'accroître le nombre de leurs lecteurs ? Sur chacun de ces points une enquête s'impose, et ce sera seulement avec le résultat de toutes ces enquêtes que je me sentirai en droit de préciser sûrement la place que cet auteur occupe dans l'histoire littéraire.

Cela fait, je chercherai à distinguer pour quelles raisons la foule — celle-là seule qui lit, bien entendu — l'a délaissé ou lui est demeurée fidèle. Je ne pourrai, sans doute, me flatter de les saisir toutes, car le recul nécessaire me manquera souvent pour mesurer l'ampleur exacte de bien des renommées qui commencent tout au plus à défiler devant moi. Mais il faudrait que je fusse bien malhabile pour ne pas réussir à noter déjà certains faits précis. Si le poète que j'étudie n'a séduit que quelques-uns parce qu'il n'a exprimé que les sentiments de quelques-uns, ou s'il s'est imposé à tous parce qu'il a si bien fait chanter l'âme humaine entière en ses poésies que chacun, quel qu'il fût, a retrouvé en lui quelque chose de soi-même ; si, génie créateur, il a apporté aux hommes une inspiration nouvelle en un langage nouveau, ou si, habile praticien, il n'a constitué sa manière qu'en affinant celle de ses devan-

ciers ; s'il n'a été longtemps contesté qu'à cause de sa brusque originalité trop déconcertante ou s'il n'a dû un prompt oubli qu'au succès d'un nouveau-venu plus apte à réaliser l'œuvre qu'il avait rêvée ; voilà déjà bien des questions, entre tant d'autres, que je pourrai résoudre avec certitude, puisque leur solution dépend uniquement d'un petit nombre de notions sûres que je posséderai bien vite en relisant quelques volumes la plume à la main.

Quant aux mille problèmes qui ne peuvent être traités que par considérations philosophiques, conjectures ingénieuses, fins aperçus, savants parallèles, habiles rapprochements ou autres moyens empiriques que tant d'écrivains croient encore de quelque valeur dans l'élaboration de l'histoire littéraire, je ferai de mon mieux pour les éviter.

Meulan, septembre 1895.

I

LES ORIGINES

DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE

EMBRYOGÉNIE

A la vue de ce mot *Evolution* arboré au plus haut du titre, j'ai cru un moment que j'allais trouver enfin une histoire vraiment scientifique de notre poésie contemporaine dans l'*Evolution de la Poésie lyrique en France au* XIXe *siècle* de M. Brunetière. Tout alla bien pendant la *première leçon,* pleine de généralités fort judicieuses et d'excellentes promesses, mais, dès la *seconde leçon,* j'avais déjà saisi le crayon pour noter des objections en marge. Non, décidément, je ne reconnaissais plus là l'observation minutieuse et inexorable d'une œuvre de science. La belle unité d'une action qui se déroulait sans arrêt ni disparate, la docilité des épisodes à toujours se

rallier en faveur de l'effet cherché, la véhémence impérieuse du langage, tout concourait à me donner plutôt l'impression d'une épopée. Celle-ci chantait la légende héroïque du *Moi* triomphant. Comme un héros de chanson de gestes, il naissait de parents inconnus, grandissait peu à peu en force et en sagesse, s'essayait d'abord en maintes emprises, puis, prodiguait les exploits fameux et, rassasié de gloire, laissait enfin généreusement le *Non-Moi,* si longtemps vaincu, régner en paix avec une constitution nouvelle. — J'applaudis volontiers le poète, mais je dois faire quelques graves reproches à l'historien et surtout à l'évolutionniste.

Pour M. Brunetière, notre poésie contemporaine naît spontanément vers le milieu du XVIIIe siècle. Cela n'est pas très conforme à la doctrine de l'évolution qui considère au contraire toute espèce nouvelle comme la variation d'une espèce antérieure. On est même d'autant plus étonné de cette assertion, que l'auteur, trois pages auparavant, vient d'écrire : « L'un des grands avantages de la méthode évolutive, c'est d'avoir imposé, depuis vingt-cinq ou trente ans bientôt à la critique et à l'histoire littéraire, une préoccupation relativement toute nouvelle des questions

d'origine et de généalogie : je dirai volontiers d'ontogénie et de phylogénie » (1). Mais ce ne serait rien s'il n'y avait là, en outre, une erreur historique manifeste.

Sans convier l'auteur, comme le ferait certainement un évolutionniste résolu, à s'en aller jusque chez nos aïeux préhistoriques regarder naître la poésie lyrique entre le chant et la danse (2) on peut du moins lui demander de s'arrêter un instant parmi nos premiers poètes français du douzième et du treizième siècles. Il répond : « Je ne vois que des différences entre Conon de Béthune et Lamartine, entre le châtelain de Coucy et Victor Hugo, entre Thibaut de Champagne et Alfred de Musset. Ils sont hommes les uns et les autres ; et voilà tout ce que je trouve entre eux de rapports (3) ». En est-il bien sûr ? Certes, à six cents ans de distance, les rapports ne peuvent être très flagrants entre deux poètes, et l'on conçoit aisément que les particularités caractéristiques de nos lyriques contemporains ne devaient poindre qu'en germes presque imperceptibles

(1) Brunetière : *Évol. de la poésie lyrique contemporaine*, t. I, p. 35.

(2) Letourneau : *L'Évolution littéraire dans les diverses races humaines*, sect. III.

(3) Brunetière : *Évol. de la poés. lyr.*, t. I, p. 38.

chez les trouvères du temps de Philippe-Auguste. Mais les vrais évolutionnistes ne se découragent pas pour si peu et nous les voyons très bien braquer le microscope sur l'humble ascidie afin d y chercher la fibre minuscule qui doit expliquer plus tard la volumineuse colonne vertébrale de l'éléphant (1). Je veux bien qu'il n'y ait point de rapports notables entre Conon de Béthune et Lamartine, et je m'étonnerais même qu'il y en eût un seul entre deux poètes qui ont cultivé des genres si différents. Mais, si, au lieu de comparer Victor Hugo au châtelain de Coucy, M. Brunetière lui avait cherché au treizième siècle quelque devancier chantant autre chose que l'amour et les dames, peut-être aurait-il retrouvé, par exemple, un peu de l'inspiration des *Châtiments* dans les *Sirventes* de Bertrand de Born, de Sordel, ou autres précurseurs de ce Dante dont Hugo lui-même s'est si souvent proclamé le disciple. Écoutez maintenant Thibaut de Champagne, puisque le voilà opposé à Musset, et dites si vous n'entendez pas déjà bruire la *Chanson de Fortunio* et les *Stances à Ninon*, — avec leur délicatesse, leur émotion contenue, et le je ne sais quoi de bien

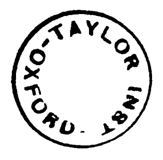
(1) Haeckel : *Hist. de la création des êtres organisés*, 20e leçon.

français qui fait qu'elles seraient tout autres si un Allemand ou un Anglais les avait écrites, — dans ces vers du vieux chansonnier :

« Aucuns i a, qui me suelent blamer,
Quant je ne dis à qui je suis amis,
Mais ja Dame ne saura mon penser,
Nus qui soit nès, fors vous qui je le dis
Couardement, à pavours, à doutance
Vous peustes vous lors bien à ma semblance
Mon cuer savoir
Dame merci, donès-moi esperance
De joie avoir. » (1)

Mais passons. Pendant deux nouveaux siècles de lente évolution cette poésie lyrique naissante se développe, explore son domaine, s'enquiert de ses attributions, cherche son allure propre, compose son vocabulaire et organise sa rhétorique. Déjà, à la fin du xve siècle, toutes les formes de strophes dont useront cinq cents ans plus tard Lamartine et Hugo sont constituées (2). Vient enfin le seizième siècle et, sous l'influence des chefs-d'œuvres grecs et romains ressuscités, notre poésie lyrique achève brusquement sa croissance. Ici encore M. Brunetière

(1) *Chanson de Thibaut de Champagne* (édit. Tarbé), p. 30.
(2) On peut les étudier dans les chœurs de la *Passion* de Gréban, du *Saint-Didier* de G. Flamanc, de la *Destruction de Troye* de J. Millet, etc.



ferme les yeux et dit : « Je vous parlerais plus volontiers et plus utilement de Ronsard et de la Pléïade, si la question n'était trop complexe, encore trop embrouillée, si nous ne courions le hasard, par cette raison même, d'être entraînés trop loin par elle; et puis, et surtout, messieurs, si nous ne manquions toujours, pour la traiter en ce qu'elle a d'intime de deux ouvrages qui nous seraient pourtant indispensables, que je ne cesse de réclamer, une *Histoire de l'Italianisme* et une *Histoire de l'Hellénisme* ou de l'*Humanisme* en France, au XVIe siècle (1). » Et fort de ces raisons, qui ne semblent pourtant pas très péremptoires, il se lance aussitôt à travers le dix-septième siècle. Eh bien, non ! c'est ici précisément qu'il aurait dû s'arrêter car il avait à y constater ce fait capital que, dès la fin du seizième siècle, l'élaboration de notre poésie moderne est définitivement accomplie.

Son objection, je la prévois. Pour que la poésie moderne existe, dira-t-il, il faut la liberté absolue de l'inspiration et de l'expression, c'est-à-dire toute l'indépendance du *moi*, et, dans cette poésie du seizième siècle, le *moi*, tout emmaillotté encore de langes grecs et latins, n'est pas encore pleine-

(1) Brunetière : *Op. cit.*, p. 38.

ment maître de ses mouvements. Erreur : en maintes pages, dans Ronsard, dans Du Bellay, dans Belleau et bien d'autres, il n'a plus rien de grec ni de latin et surgit vivant de sa propre vie.

Ce sont ces pages qu'il faut surtout relire pour voir combien cette poésie du seizième siècle s'apparente à la nôtre. Trois siècles sont entre elles et souvent l'on dirait à peine vingt-cinq ans. Tout leur est commun, les rythmes, la structure du vers, le choix des mots, la nature des métaphores, la musique et le train de l'élocution, les procédés de développement, souvent même l'émotion et l'idée. Sans quelques légères discordances, révélant que l'idiome a mûri et que l'état d'âme a changé, on pourrait parfois les croire contemporaines. Si visible est cette analogie que M. Brunetière lui-même l'apercevra un instant, mais comme par mégarde et sans se douter du terrible choc qu'elle porte à son système, lorsque voulant montrer combien la manière de Lamartine était peu révolutionnaire, il dira : « Si je vous demandais de qui sont ces vers :

« Orageux tourbillons qui portez les naufrages
Aux vagabonds vaisseaux des tremblants matelots,
Témoignez son pouvoir à ses moindres ouvrages,
Sonnant par l'univers la grandeur de ses los.

Faites-la dire aux bois dont vos fronts se couronnent
Grands monts qui comme Rois les plaines maistrisez
Et vous humbles costeaux où les pampres foisonnent,
Et vous ombreux vallons de sources arrousez.

Féconds arbres fruitiers, l'ornement des collines,
Cèdres qu'on peut nommer géants entre les bois,
Sapins dont le sommet fuit loin de ses racines,
Chantez-le sur les vents qui vous servent de voix » (1).

Si je vous le demandais, me répondriez-vous tout de suite, sans hésitation ni recherche, qu'ils sont de Bertaut, évêque de Séez, aumônier de Marie de Médicis? » (2). Combien de pareils rapprochements pourraient être faits! A tous moments, lorsqu'on lit Ronsard, on croit reconnaître, avec son timbre propre et ses inflexions particulières, la grande voix d'Hugo. Ici, elle déroule en longues périodes les amples métaphores imprécatoires des *Châtiments :*

« La vertu ne se peut à Genève enfermer :
Elle a le dos ailé, elle passe la mer,
Elle s'envole au ciel, elle marche sur terre,
Viste comme un éclair messager du tonnerre,
Ou comme un tourbillon qui soudain s'eslevant
Erre de fleuve en fleuve et annonce le vent.
Ainsi de peuple en peuple elle court par le monde,
De ce grand univers hôtesse vagabonde,
Tantôt elle se loge où le peuple brûlé

(1) J. Bertaut : *Recueil des Œuvres poétiques.* Paraphrase du psaume CXLVII.

(2) Brunetière : *Op. cit.*, t. I, p. 114.

Ne void loin de son chef le soleil reculé,
Dessous le pied duquel craque la chaude arène
Où Phébus se voit pris des beaux yeux de Cyrène,
Tantost elle s'envole où les champs tapissez
De neige ont les cheveux de glaçons hérissez... etc. » (1)

Là, elle accumule infatigable les incidents et les images des discours hautains de la *Légende des Siècles :*

« Est-ce en vostre pays que la loy veut permettre
Qu'en la moisson d'autruy la faux on aille mettre ?
C'est trop pensé de soy que de courir après
Les filles de renom dont les maris sont près,
Qui ont l'espée en main comme nous, pour défendre
Qu'on ne vienne par tel leur mariage prendre.
Pour ce retirez-vous, et nous quittez le bien
Qui de raison est nostre auquel vous n'avez rien.
Nostre pays tout seul n'engendre des pucelles,
L'amoureuse Achaïe en produit de très-belles,
Si fait Sparte et Argos, et Mycènes aussi
Où les filles, sans chois, florissent tout ainsi
En grâces et beautez ès maisons de leur mère
Que les fleurs des jardins en la saison première... etc. » (2).

Ailleurs encore elle murmure les petites strophes aux vers amoureusement scandés :

« Le jour pousse la nuit,
Et la nuit sombre
Pousse le jour qui luit
D'une obscure ombre.

L'automne suit l'esté
Et l'aspre rage

(1) Ronsard : *Œuvres* (édit. Blanchemain), t VII, p. 121.
(2) *Ibid.*, t. V, p. 59.

Des vents n'a point esté
Après l'orage... » (1)

De même pour Musset : son sourire est déjà dans les sourires d'Olivier de Magny (2), de Passerat, de Guillaume Durant, de Pierre Motin (3), et sa mélopée tout entière dans ces vers de Philippe Desportes :

« O nuict! jalouse nuict, contre moy conjurée,
Qui renflammes le ciel de nouvelle clarté,
T'ay-je donc aujourdhuy tant de fois désirée
Pour estre si contraire à ma félicité ?
Pauvre moy! Je pensoy qu'à ta brune rencontre
Les cieux d'un noir bandeau deussent être voilez,
Mais, comme un jour d'esté, claire tu fais ta monstre,
Semant parmy le ciel mille feux estoilez.
Et toy, sœur d'Apollon, vagabonde courrière,
Qui pour me découvrir flambes si clairement,
Allumes-tu la nuict d'aussi grande lumière,
Quand sans bruit tu descens pour baiser ton amant ?
Ah ! la fable a menty, les amoureuses flammes
N'échauffèrent jamais ta froide humidité ;
Mais Pan, qui te connaît du naturel des femmes,

(1) *Ibid.*, t. II, p. 219.

(2) « Quelques-uns de ses sonnets humoristiques (d'O. de Magny) ont cette grâce et cette aisance cavalières qui, de nos jours, ont fait la fortune de quelques pièces d'Alfred de Musset. » Becq de Fouquières : *Œuvres choisies des poètes français du XVIe s.*, p. 74.

(3) « Il est tel sonnet ou telle ode (de Motin) qu'on pourrait, après quelques légères retouches, présenter comme poésie inédite d'Alfred de Musset. » Paul d'Estrées : *Œuvres inédites de Pierre Motin; Motin, sa vie et ses œuvres*, p. VII.

T'offrant une toison, vainquit ta chasteté.
Si tu avais aimé, comme on nous fait entendre,
Les beaux yeux d'un berger de long sommeil touchez,
Durant tes chauds désirs tu aurais peu apprendre
Que les larcins d'amour veulent estre cachez.
Mais flamboye à ton gré, que ta corne argentée
Fasse de plus en plus ses rais estinceler:
Tu as beau découvrir, ta lumière empruntée
Mes amoureux secrets ne pourra déceler... (1)

Et les odelettes de Sainte-Beuve, ne les retrouvez-vous pas dans Tahureau ou dans Amadis Jamyn ? Et, pour en finir, connaissez-vous, dans toute l'histoire littéraire, deux poèmes qui, par la presque identité du sujet, la disposition générale des épisodes, l'allure, la fougue des vers, la profusion des symboles, soient plus étonnamment frères que la *Seconde Semaine* de Du Bartas et la *Fin de Satan* d'Hugo ?

Encore quelques années, semble-t-il, et notre poésie lyrique prendra définitivement son essor. Que lui manque-t-il encore ? Presque rien : un peu de savoir-faire, d'expérience et surtout l'impulsion décisive d'un homme de génie. Mais, hélas ! cette procréation éperdue l'a pour un moment épuisée. Ses plus ardents champions de la première heure sont morts, Joachim du Bellay à 35 ans, Jodelle à 41 ans, La Péruse à 25 ans, Oli-

(1) Ph. Desportes : *Œuvres* (édit. A. Michiels), p. 379.

vier de Magny à 29 ans, Grévin à 32 ans, Tahureau à 28 ans, Jacques de la Taille à 20 ans; ceux qui, vers la fin du règne d'Henri III, lui restent encore, Ronsard, Baïf, Pontus de Thyard, Vauquelin de la Fresnaye, ne riment plus que quelques vers dans l'isolement ou, pourvus de bonnes charges, se taisent. Elle n'a bientôt plus pour elle qu'une cohue de nouveaux venus qui, sans imagination ni verve, répètent maladroitement les chants des premiers maîtres, paraphrasent, délaient, exagèrent et divaguent. Peut-être quelques moments de repos lui permettraient-ils de reprendre ses forces. Mais non; comme des médecins autour du lit d'un malade, les théoriciens accourent, l'examinent, l'auscultent, relèvent avec horreur dans leurs vieux livres grecs et latins tous les excès auxquels elle s'est livrée, lui ordonnent le calme, la diète, l'inaction. Sa prostration durera cent cinquante ans.

D'abord Malherbe vient. Simple empirique, — car il n'a ni assez de savoir pour bien connaître la poétique des Anciens ni assez de génie pour en élaborer une autre — il s'en tient aux prescriptions de tous les médicastres du temps : *clysterium donare, postea saignare, ensuita purgare.* Plus d'intempérance d'imagination! l'usage d'un

petit nombre de pensées bien sages et bien pondérées est seul permis : quand son ami Régnier viendra lui lire un poème allégorique où la France sera représentée comme une déesse allant implorer le secours du Ciel, il lui demandera brusquement en quel temps cela est arrivé, attendu que, depuis cinquante ans, il ne s'est jamais aperçu que la France ait quitté sa place (1). Plus de capricieux enlacements de rimes qui laissent à tous moments la fantaisie ou le rêve compromettre le développement régulier du discours ! de toutes les formes de strophes employées jusqu'ici, il n'en conserve que quatre ou cinq pour ses odes et une quinzaine pour ses stances. Plus de ces innombrables mots savoureux et pittoresques que Rabelais, Ronsard et Montaigne ont si ingénieusement tirés du grec, du latin, du vieux français, des patois et du langage des artisans ! un maigre vocabulaire de quelques termes usuels très abstraits et très nobles — qu'il n'a nullement été cherché chez les crocheteurs du Port-au-Foin, comme il le prétend — est à peine concédé aux poètes. Et que nul surtout ne soit assez hardi pour admirer en quoi que ce soit les lyriques précédents : le maître biffe de la plume tout son exemplaire des

(1) Racan : *Vie de Malherbe*.

œuvres de Ronsard en assurant n'y avoir pu trouver un seul vers passable, couvre de notes bourrues les marges de son Desportes et déclare que son compatriote Bertaut lui paraît seul digne jusqu'à présent d'un peu d'estime (1). Grâce à quelques beaux vers qu'il parvient encore à composer malgré toutes ces entraves et grâce à la protection dont l'honore le roi, ses décisions sont acceptées par tous les rimeurs. Aussitôt deux faits se révèlent : d'abord l'inspiration lyrique, incapable de s'astreindre au travail conventionnel qu'on lui impose, renonce à se manifester; ensuite, tous les poètes, réduits à toujours exploiter le même petit fonds de pensées, d'images, de formes, de mots, ne produisent plus que des œuvres toutes semblables.

Elle essaie encore un instant, la pauvre poésie, de se rebeller contre ce régime inexorable qui, loin de la ranimer, anéantit peu à peu ses dernières forces. Régnier fulmine une de ses plus véhémentes satires contre ces rhéteurs qui « ne savent que regratter un mot douteux, proser de la rime ou rimer de la prose » et « laissent sur le verd le meilleur de l'ouvrage » (2). Théophile

(1) Tout cela dans Racan : *Vie de Malherbe.*
(2) Régnier : *Satire IX.*

écrit : « Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui; j'aime sa renommée et non pas sa leçon » (1). Hardy, plus audacieux encore, tente de tenir tête aux réformateurs : « Leur première censure, s'écrie-t-il, condâne entièrement les fictions, ainsy que superflues, au lieu qu'une infinité de belles conceptions s'y raportent, et se fortifient en leur apuy : les épitètes, les patronimiques, la recherche des mots plus significatifs et propres à l'expression d'une chose, tout cela ne leur sent que sa pédanterie : les rithmes pour lesquels ils font tant de bruit, ce sont eux qui les observent le moins, aussi se veulent-elles puiser dans une source plus profonde. Si bien que notre langue, pauvre d'elle-même, devient totalement gueuse en passant par leur friperie et par l'alambic de ces timbres félez. » (2). Vaines protestations ! Malherbe vit toujours, et tant qu'il sera là, fier et jaloux au sommet de sa gloire, l'heure de l'émancipation ne saurait sonner. Déjà tous ont si bien renoncé à cet impraticable genre lyrique qu'à peine rencontre-t-on çà et là deux ou trois odes dans les œuvres complètes des poètes les plus

(1) Théophile : *Élégie à une Dame*, *Œuvres* (édit. 1662), p. 182.

(2) Hardy : *Théâtre*, t. III, au lecteur.

indépendants du temps de Louis XIII. Racan lui-même, le disciple favori du maître, se résout, après quelques timides essais, à ne plus rimer que des traductions de psaumes. C'est à d'autres genres littéraires que désormais les poètes consacreront leur verve. Les uns se réfugient dans les formes qui leur permettent de substituer des personnalités fictives à leur personnalité propre : le théâtre, le roman, la nouvelle, l'épopée s'ils l'osent. Les autres, s'échappant furtivement des salons où règne la doctrine nouvelle, se réunissent en joyeuses compagnies dans les cabarets et, retrouvant là, entre les brocs et les pipes, toute la petite poésie populacière que Malherbe n'avait pas crue digne d'une réforme, font franche orgie de couplets bachiques, de chansons, d'épigrammes et de poèmes burlesques. Admirons les premiers pour les belles œuvres qu'ils ont écrites, mais ne méprisons pas, comme on l'a tant fait, les seconds : ce sont eux, ces *libertins*, ces *goinfres*, ces poètes des rues et des tréteaux, qui vont recueillir et perpétuer la franche verve, la sincérité, le vers aux libres allures et les trois quarts au moins du vocabulaire français, pendant les cent cinquante ans que durera la dictature du *Tyran des mots et des syllabes*.

En 1628, Malherbe meurt. Quelques années se passent et déjà il semble bien que son influence ne va pas longtemps lui survivre. La France est lasse à la fin de ces sempiternelles strophes agençant toujours les mêmes mots dans les mêmes formes. Un irrésistible besoin d'air et de liberté entraîne peu à peu les poètes hors du morne grand chemin qu'ils ont si docilement suivi sur les pas du maître. Mais vers quelle direction nouvelle vont-ils à présent s'orienter ? La plupart se ruent sur les littératures de l'Italie ou de l'Espagne et achèvent de les mettre au pillage. D'autres se retournent vers la vieille France en quête de quelque tradition perdue et, contournant Ronsard encore gisant sous le trop récent anathème, se remettent à lire Marot, Melin, Rabelais, Villon, nos vieux poètes et nos vieux conteurs. Chapelain fait ses délices des *Romans de la Table-Ronde* (1), Sarasin a le *Perceforest* et le *Saint-Graal* sur son bureau entre Lucrèce et Salluste (2). Le rondeau et la ballade, délaissés depuis plus de cent ans, retrouvent subitement une vogue inat-

(1) Chapelain : *De la lecture des vieux romans* (édit. A. Feillet, Paris, 1870).

(2) Sarasin : *Œuvres* (édit. 1683), t. I, p. 259 et 414. V. aussi G. Colletet : *Poésies diverses*, 1656, p. 341.

tendue (1). On ne se contente plus seulement de redemander à nos rimeurs du quinzième siècle leurs formes poétiques, on va parfois jusqu'à reprendre leur langage : Voiture écrit des vers en vieux français (2) et maints versificateurs pastichent à l'envi les *Fleurs de toutes joyeusetés* et les *Recueils de tous soulas* dont se délectaient leurs aïeux (3). De plus audacieux, se retrouvant alors si près de Ronsard, le regardent, l'examinent et ne craignent plus de l'aborder. Miracle! le vieux maître qu'on avait cru mort se soulève et se redresse, non pas encore debout en toute sa hauteur, mais de façon à déjà paraître pour le moins de la même taille que celui qui l'a vaincu : Guillaume Colletet s'écrie :

« Malherbe avec douceur nous charme et nous attire,
Mais Ronsard nous transporte et nous charme les sens. » (4)

(1) « Ha ! je voy bien qu'en ce siècle malade
Pour plaire au goust il faut que la balade,
Le chant royal et le gay triolet
Rentrent en vogue et prosnent leur rolet...

Saint-Amant, *La pétarade aux rondeaux* dans *Œuvres* (édit. Livet, Paris, 1855, t. I, p. 318).

(2) Voiture : *Vers en vieux langage* dans *Œuvres* (édit. 1729 t. II, p. 214).

(3) V. *Nouveau recueil de rondeaux*, par l'abbé Cotin, 1650.

(4) G. Colletet : *Épigrammes*, 1653, p. 151.

et Sarasin, bien que Normand, ne craint plus d'égaler

« La gloire de Malherbe et celle de Ronsard » (2).

Mais Louis XIV survient, c'est-à-dire la monarchie absolue courbant sous une même volonté tous les fronts et toutes les âmes. Nul *moi* ne saurait plus subsister qu'en se faisant analogue au sien. Pour discipliner au plus vite cette poésie qui commençait à s'émanciper, il a son prestige, sa volonté, son étiquette et surtout Boileau, un nouveau Malherbe moins poète que le premier et, avec sa connaissance approfondie des Anciens, bien plus pédant encore. Ce n'est plus seulement le calme et prudent bon sens de la prose que ce nouveau *législateur du Parnasse* prescrit à la poésie lyrique, dont les « beaux désordres » eux-mêmes ne doivent être qu'artificiels, c'est en outre l'adoption d'une phraséologie officielle faite de tours, d'images, et, s'il se peut, de vers entiers, doctement empruntés aux Latins et aux Grecs. Sous cette rhétorique toutes les pensées prennent même physionomie comme sous la perruque tous les visages. M. Brunetière, voulant montrer que notre poésie lyrique ne pouvait naître en un tel

(2) Sarasin : *Œuvres*, 1683, t. II, p. 204.

moment, émet quelques considérations très justes, qui, alors que nous la savons déjà au contraire en pleine vie, nous expliqueront très bien l'interrègne de cinquante ans qu'elle va subir. « Il se constitue des modèles en tout, et la grande règle, la règle des règles, devient de ressembler aux autres. L'hérétique est celui qui a une opinion, a dit quelque part Bossuet. On pourrait dire pareillement que le malotru sera désormais celui qui se piquera de faire bande à part. C'est pourquoi les formes extérieures de l'individualisme commencent dès lors à s'effacer, à disparaître. Bientôt encore elles ne seront plus qu'un objet de raillerie publique sous les noms de plus en plus fâcheux et mal notés, mal portés, de bizarrerie, de singularité, de grossièreté. Le *moi* est haïssable et il faut qu'on le couvre. On ne doit seulement plus rire ou pleurer, s'égayer ou s'indigner, se blesser ou s'amuser que de certaines choses et encore d'une certaine manière, déterminée, réglée, fixée par l'usage mondain. Comme on fait une certaine toilette, comme on passe un certain habit pour aller dans le monde, il faut désormais qu'on revête un certain esprit » (1). Si, comme le pré-

(1) Brunetière : *Op. cit.*, t. I, p, 38.

tendra Hugo, la puissance du poète « est faite d'indépendance », les circonstances ne pouvaient mieux se conjurer pour la rendre impossible. A part Molière et Racine, qui parviennent encore à reprendre quelques libertés en montant travestis et masqués sur la scène, aucun poète n'apparaîtra pendant le règne du grand roi (1).

Cependant, le pouvoir absolu a si lourdement pesé sur la nation qu'une révolution est maintenant inévitable. Elle commence aux funérailles mêmes de Louis XIV avec la première pierre lancée sur le cercueil royal. Par quelle succession accélérée de péripéties la France reconquerra, de 1715 à 1789, sa liberté politique et religieuse, on l'a mille fois conté. Mais comment elle reconquerra, de 1715 à 1830, sa liberté artistique et littéraire, nul historien ne l'a encore étudié avec précision.

C'est une œuvre d'affranchissement qui va se

(1) Corneille, en effet, a déjà écrit tous ses chefs-d'œuvre avant l'avènement de Louis XIV. Quant à La Fontaine, il est un de ces poètes que nous avons vus, à la suite de Voiture, s'en retourner vers la vieille France des chansonniers et des conteurs. Il s'y trouva si bien qu'il n'en revint plus. Aussi ne fut-ce pas sans raison qu'on affecta toujours, à la cour de Versailles, de le considérer comme un étranger et que Boileau, bien que son ami, s'abstint de le nommer en dénombrant les poètes de l'époque.

poursuivre et non, comme le croit M. Brunetière, une œuvre de création.

Qu'y aurait-il, en effet, à créer ? — De nouvelles règles de versification ? Toutes celles dont se serviront les poètes du XIX[e] siècle seront identiquement celles dont se servaient les poètes du XVI[e] siècle et, en 1874, dans le *Petit traité de versification* de Théodore de Banville, nous n'en trouverons pas une seule qui n'ait été formulée en 1553 dans l'art poétique de Jacques Pelletier ou en 1598 dans l'*Art poétique françois* de Laudun Daigaliers. — Des formes de strophes ? Toutes celles qu'emploieront Lamartine, Hugo et Musset existaient déjà dans les œuvres des poètes de la Pléiade. — Une langue plus riche ou plus pittoresque ? C'était Ronsard lui-même qui avait dit : « Tu ne rejetteras pas les vieux mots de nos romans... Tu pratiqueras bien souvent les artisans de tous mestiers comme de *marine, vénerie, fauconnerie,* et principalement les artisans de feu, *orfèvres*, *fondeurs*, *mareschaux*, *minerailliers* ; et de là tireras maintes belles et vives comparaisons avecques les noms propres des mestiers, pour enrichir ton œuvre et le rendre plus agréable et parfait. Tu sçauras dextrement choisir et approprier à ton œuvre les mots les plus significa-

tifs des dialectes de notre France, quand mêmement tu n'en auras point de si bons ni de si propres en ta nation... sans affecter par trop le parler de la Cour » (1). — La faculté d'imaginer, de rêver ou de sentir? Elle est inhérente à l'âme humaine et, même en plein dix-septième siècle, elle se trahissait encore à tout instant dans la tragédie, l'épître et l'oraison funèbre.

Seule, depuis cent ans, une chose a disparu : la liberté de l'effusion sincère. Tant de règles et de conventions ont été imposées par les théoriciens dans le choix des rythmes et des mots que l'âme, ne pouvant plus s'exprimer franchement, s'est résignée à imaginer, à rêver et à sentir en silence. — Un jour, Voiture, désolé de la perte d'une maîtresse, s'en était allé, comme Lamartine écrivant l'*Isolement*, chercher l'oubli de sa tristesse dans le calme de la campagne. Bien qu'homme du dix-septième siècle, il éprouva de suite les mêmes émotions que notre contemporain et tout naturellement arriva aux mêmes pensées. Comme Lamartine il murmura en lui :

(1) Ronsard : *Œuvres* (éd. Blanchemain), t. VII, p. 321. — Comp. V. Hugo. *Réponse à un acte d'accusation*, dans *Contemplations*, l. I, § VII.

« Souvent, sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Puis :

« Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports ;
Je contemple la terre ainsi qu'une âme errante :
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

Et enfin :

« Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque et tout est dépeuplé ! » (1)

Mais, tout cela, il savait très bien qu'il ne pouvait le dire à haute voix, parce que, depuis Malherbe, il aurait été malséant d'abaisser la majesté de la poésie lyrique jusqu'à l'expression de sentiments aussi vulgairement intimes, parce que le bon goût régnant l'obligeait à rejeter comme non nobles la plupart des réflexions qui lui étaient venues à l'esprit, et parce que le vocabulaire poétique dont il était tenu d'user ne comportait pas les mots qu'exigeaient la définition de ces émotions et la description de cette campagne. Aussi se borna-t-il à rimer ce rondeau :

(1) Lamartine : *Premières méditations*, I.

« Dedans ces près herbus et spacieux,
Où mille fleurs semblent sourire aux cieux,
Je viens, blessé d'une atteinte mortelle,
Pour soulager le mal qui me martelle
Et divertir mon esprit par mes yeux.

Mais contre moi mon cœur séditieux
Me donne plus de pensers soucieux,
Que l'on ne voit de brins d'herbe nouvelle
Dedans ces près.

De ces tapis le pourpre précieux,
De ces ruisseaux le bruit délicieux,
De ces vallons la grâce naturelle,
Blesse mes sens, me gêne et me bourelle,
Ne voyant plus ce que j'aime le mieux
Dedans ces près. » (1)

Rendre à l'inspiration poétique la liberté d'allure et d'élocution dont elle avait joui au seizième siècle, telle est donc toute la mission qui incombe au dix-huitième siècle. Et ce sera seulement quand Hugo, Lamartine et Musset pourront, comme nous l'avons vu tout à l'heure, écrire des vers presque semblables à ceux de Ronsard, de Bertaut et de Desportes qu'elle sera définitivement terminée.

On ne saurait évidemment s'attendre à la voir tout à coup s'accomplir, car un peuple ne saurait rompre en un jour avec des habitudes intellec-

(1) Voiture : *Œuvres* (éd. 1729), t. II, p. 144.

tuelles déjà vieilles d'un siècle, et, d'ailleurs, la littérature du grand roi s'était imposée à l'admiration universelle par de tels chefs-d'œuvre que nul n'aurait songé à s'insurger ouvertement contre ses règles. De 1715 à 1750, la poésie se contente donc de reprendre peu à peu ses aises. Aux cérémonieuses conversations des grands salons de Versailles un aimable babillage de boudoirs a succédé où les déclamations solennelles de jadis n'ont plus que faire. La satire et la massive épître dévêtent l'alexandrin. On en revient aux madrigaux élégants, aux aimables verselets, aux contes gais et lascifs, et surtout aux joyeuses chansons (1). C'est toute la littérature irrégulière d'autrefois qui, réfugiée depuis cent ans dans les cabarets, les arrière-boutiques, les réunions bourgeoises, le théâtre de la foire et les veillées des paysans, retrouve son libre essor et, s'ajustant à la hâte quelques atours, force la porte des riches assemblées. Avec elles reparaissent les vieilles formes de strophes aux capricieux tintements de rimes, les mots bourgeois et populaires bannis par Malherbe, les images originales et le franc-parler. La haute littérature se

(1) Voir les œuvres de Moncrif, Piron, J.-B. Rousseau (épîtres et épigrammes), etc.

retire vaincue, cherchant à son tour un refuge dans les académies, et, là même, mourant bientôt d'inanition. D'Alembert va tout à l'heure écrire : « Le sonnet ne se montre plus, l'élégie expire, l'églogue est sur son déclin ; l'ode même, l'orgueilleuse ode commence à déchoir ; la satire, enfin, malgré tous les droits qu'elle a pour être accueillie, la satire elle-même nous ennuie pour peu qu'elle soit longue. » (1)

On n'en est pas encore au « Fais ce que vouldras » du seizième siècle, mais une bonne moitié de la route qui doit y conduire est déjà parcourue. Pour achever d'émanciper les esprits il ne faut plus à présent que l'exemple de quelques belles œuvres écrites en toute insouciance des formules consacrées. Mais, ces œuvres, où les trouver ? On recommence, une fois encore, à se tourner vers la vieille France, cherchant dans les poètes du Moyen-Age des sujets de contes ou de romances, et relisant, dans de jolis volumes subitement édités, d'anciens poètes dont Boileau n'avait pas même su les noms (2). Puis on regarde par-dessus

(1) D'Alembert : *Œuvres*, in-12, 1853, p. 279.

(2) Martial d'Auvergne, G. Crétin, J. Marot, édités par Coustelier en 1723 et 1724. — En 1742, Lévêque de la Ravallière publie les Poésies de Thibaut de Champagne ; — en 1734, l'abbé Sallier découvre les *Poésies* de Charles d'Orléans, etc.

les frontières avec les philosophes qui cherchent en ce moment chez les peuples étrangers des mœurs et des institutions à comparer aux nôtres. « Si les nations d'Europe, dit Voltaire, au lieu de se mépriser injustement les unes les autres, voulaient faire une attention moins superficielle aux ouvrages et aux manières de leurs voisins, non pas pour en rire, mais pour en profiter, peut-être de ce commerce mutuel d'observations naîtrait ce goût général qu'on cherche si inutilement (1). » Ainsi va-t-on faire. De 1750 à 1800, deux littératures indépendantes à souhait prospèrent en Angleterre et en Allemagne. On s'informe d'elles, on traduit à l'envi leurs livres les plus fameux, on les étudie avec passion et, sous leur influence, le génie français achève de se libérer.

L'intervention des littératures anglaise et allemande est l'évènement capital de la crise dont notre poésie contemporaine va surgir. Or, chose incroyable, M. Brunetière ne la mentionne même pas. En son livre, une vaste lacune s'ouvre ici qui non seulement faussera toute l'histoire générale du mouvement qu'il décrit, mais encore viciera dans la suite ses observations les plus sagaces.

(1) Voltaire : *Essai sur la poésie épique*, ch. I.

Cette lacune, il importe de la combler. Arrêtons-nous donc un instant et esquissons brièvement les deux chapitres que M. Brunetière a négligé d'écrire.



LA LITTÉRATURE ANGLAISE EN FRANCE

DE 1750 A 1800

I

L'ESPAGNE n'a rien à nous apprendre, car depuis deux cents ans nous nous sommes tenus tant bien que mal au courant de sa littérature. Nous connaissons et savons par cœur tous les écrivains de l'Italie, sauf Dante, un gothique que nous ne pouvons encore réussir à pénétrer (1). L'Allemagne, jusqu'ici, n'a produit aucun livre digne d'attention. Mais l'Angleterre se vante

(1) En 1761 encore, Voltaire écrit au P. Bettinelli : « Je fais grand cas du courage avec lequel vous avez osé dire que le Dante était un fou et son ouvrage un monstre... Le Dante pourra entrer dans les bibliothèques des curieux, mais il ne sera jamais lu. » Voltaire, *Correspond.* mars 1761.

de posséder des œuvres très originales et très belles, et, comme depuis quelques temps on ne cesse de s'occuper d'elle à propos de politique, de législation, de sensualisme, de gravitation universelle et d'inoculation, on ne peut manquer de s'enquérir aussi de sa littérature. C'est d'elle, en effet, que viendra le salut (1).

Or la littérature anglaise comprend deux écoles : l'une franchement anglo-saxonne, très particulière, toute d'instinct et de verve; l'autre née sous l'influence des maîtres français du dix-septième siècle, plus châtiée et plus réfléchie, souvent froide, peu primesautière, mais sage et de noble allure comme les modèles dont elle s'est inspirée, anglo-française en quelque sorte.

L'école anglo-saxonne ne s'est pas encore introduite en France. Elle y aurait si rudement heurté le goût régnant et les traditions revérées que les plus indépendants l'auraient repoussée avec horreur et que Voltaire lui-même, qui affectait alors les plus beaux airs de bravoure,

(1) Au moment où je réimprime ces pages, M. Texte publie son *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* qui traite, avec une plus ample abondance de renseignements, le même sujet. Inutile de faire remarquer que cette étude publiée par la *Revue Bleue*, le 19 août 1882, ne doit absolument rien à son livre.

aurait été le premier à pousser les hauts cris devant cette nouvelle invasion barbare. Mais l'école anglo-française nous est déjà familière, car, rien en elle n'étant de nature à nous scandaliser, nous l'avions accueillie, lui trouvant bien quelques airs étranges et des manières un peu libres, mais les lui pardonnant volontiers par amour pour ses belles qualités françaises. Peu à peu les livres les moins anglais des auteurs anglais ont apparu aux devantures de nos librairies entre les brochures sur la philosophie de Locke ou le système de Newton. Pope — le Boileau britannique — a été reçu à bras ouverts par nos disciples de Boileau : on a traduit quatre fois sa *Boucle de cheveux enlevée* (1728, 1738, 1743, 1746), deux fois son *Essai sur Homère* (1728 et 1730), deux fois son *Essai sur la critique* (1717 et 1730), deux fois son *Essai sur l'homme* (1736 et 1741). Puis on a traduit Addison (*Caton* en 1714, les *Remarques sur l'Italie* en 1723, le *Babillard* en 1734, la *Prétendue Veuve* en 1737, le *Spectateur*, en huit volumes, de 1714 à 1754) ; puis Swift (les *Contes du Tonneau* en 1721, les *Voyages de Gulliver* en 1727, le *Grand Mystère* en 1729) ; puis Dryden (*Tout pour l'amour* en 1735, et *Montézuma* en 1743) ; puis Milton, mais seulement son *Paradis*

Reconquis, car le *Paradis Perdu* est une de ces œuvres libres et protestantes qu'on n'aurait encore osé présenter au public.

Evidemment cette littérature si semblable à la nôtre — presque identique même, grâce aux retouches des traducteurs — n'a pu influer ni sur notre goût, ni sur notre manière d'écrire. Nous avons admiré tout ce qu'elle nous offrait de français, mais nous avons continué, volontairement ou involontairement, à fermer les yeux sur tout ce qu'elle présentait d'exotique. Peut-être même nous sommes-nous trop hâtés de lire quelques-uns de ces auteurs pour les bien entendre : Swift, par exemple. Voltaire qui, en 1734, a comparé, dans ses *Lettres sur les Anglais*, Swift à Rabelais, a laissé entrevoir par la tournure même de sa comparaison qu'il ne les avait encore compris ni l'un ni l'autre (1); Moncrif qui, en 1741, a lu en séance académique des *Réflexions sur les ouvrages d'imagination*, a prouvé plus clairement encore qu'il n'avait pas saisi le sens des *Voyages de Gulliver* (2).

L'auteur qu'il importerait de traduire c'est ce

(1) Voltaire : *Lettres sur les Anglais*. Let. XXII. De l'aveu même de Voltaire, il ne comprendra Rabelais que plus tard.
(2) Moncrif : *Œuvres Mêlées* (1743), p. 7.

Shakespeare dont les Anglais vantent le génie avec tant d'enthousiasme. Mais les premiers qui ont osé s'aventurer jusqu'à l'antre de ce géant, y ont aperçu tant de ténèbres, de sorcières, de spectres et de cadavres, qu'ils en sont revenus épouvantés. Il s'en faut de beaucoup que Voltaire soit — comme on le répètera plus tard — un de ses admirateurs : il est, à la vérité, un des premiers parmi nous qui ont prononcé et orthographié correctement son nom, mais il ne l'a jamais goûté, lui qui n'a même jamais pu goûter Corneille. En 1734, c'est-à-dire à l'époque de sa plus grande ferveur pour l'Angleterre, il a bien dit, dans ses *Lettres sur les Anglais*, que Shakespeare avait en ses œuvres des éclairs de génie et des vers sublimes, mais il a ajouté que toutes ces beautés s'y trouvaient noyées dans tant de folies, de déclamations, de grossièretés et d'ordures, que la populace seule pouvait se plaire à ses drames, et il a conclu par cet arrêt : « Le premier Anglais, qui ait fait une pièce raisonnable et écrite d'un bout à l'autre avec élégance, est l'illustre M. Addison ». De fait, Shakespeare ne sera possible en France que quand le mouvement littéraire de 1750 aura suffisamment habitué les esprits aux outrances anglo-saxonnes.

Une tentative, cependant, vient d'être faite en sa faveur. De 1746 à 1749, La Place a publié son *Théâtre Anglais*, dans les huit volumes duquel on a pu lire le *Catilina* de Ben Jonson, la *Belle Pénitente* et le *Tamerlan* de Rowe, la *Venise Sauvée* d'Otway, l'*Aureng-Zeb* de Dryden, l'*Epouse en deuil* et l'*Amonr pour Amour* de Congrève, le *Siège de Damas* de Hughues, le *Busiris* de Young, l'*Adultère Innocent* de Southerne, le *Caton* d'Addison, et, en tête, dix pièces de Shakeaspeare : *Othello*, *Henri VI*, *Richard III*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Cymbeline*, *Jules César*, *Cléopâtre*, *Timon,* et les *Commères de Windsor*. Impossible d'imaginer un Shakespeare moins shakespearien que celui-là. Son traducteur a eu grand soin de substituer des images de « bon goût » à toutes ses images choquantes, de remplacer ses scènes « trop grossières » par de simples analyses et même de mettre en vers français, — des alexandrins de tragédie ! — ses passages les plus pathétiques. Et notez que ce La Place est un audacieux : dans un *Discours Préliminaire*, manifeste très hardi pour l'époque, il proclame que, l'intérêt étant la principale qualité de toute œuvre dramatique, un poète est parfaitement en droit de violer les règles des trois unités,

de faire mourir ses personnages en pleine scène et même d'avoir recours au fantastique, pour peu que l'intérêt de son œuvre s'en accroisse. Cependant, le public n'a pas accordé la moindre attention à ce Shakespeare, et, qui plus est, La Place lui-même n'oserait prendre sa défense ! Pour lui, comme pour Voltaire, le grand poète anglais a un défaut inexcusable : c'est, — qui le croirait ? — de manquer de *vérité*. « Il est contraire à la raison, déclare La Place, à la nature, à la vérité des choses et du sentiment, de mêler ces deux objets : de faire parler des princes en bourgeois, d'introduire avec eux sur le théâtre des personnages de condition vile, de leur faire dire des plaisanteries et des chansons » (1). — En attendant on se contente de traduire et d'admirer le ***Marchand de Londres*** du Shakespeare des boutiquiers George Lillo (1748).

Nous en sommes là en 1750. De la littérature anglaise nous ne savons encore que ce qu'il nous est à peu près inutile de savoir, et, pour parler le langage de l'époque, le flot régénérateur n'a pas encore coulé jusqu'à notre Parnasse.

(1) La Place : *Théâtre anglais*. Disc. prélim. p. 81.

II

Mais voici que, sur ces entrefaites, une véritable anglomanie s'est déclarée. Jusqu'alors, on n'a étudié la littérature anglaise que par curiosité: maintenant on s'en éprend fièvreusement. « Nous ne voyons, depuis quelques temps, que des ouvrages traduit de l'anglais, écrit Grimm en 1753, cette mode qui dure déjà plus longtemps que les modes n'ont coutume de durer en ce pays-ci, ne semble pas vouloir passer encore » (1). Et l'année suivante, il écrit de nouveau : « Le démon traducteur nous poursuit ici avec le même acharnement que le démon romancier. Je ne sais si l'on fait aussi des traductions pour les Iles, mais tout le peuple qui ne fait point de romans traduit. Trois mois de leçons chez un maître de langue suffisent pour mettre nos jeunes gens en état de traduire les ouvrages anglais, et, sans avoir jamais vécu chez le peuple dont ils osent se faire les interprètes, sans savoir écrire leur propre langue, ils ne laissent pas que

(1) Grimm : *Corresp.* 1er août 1753.

d'enrichir notre littérature, tous les deux ou trois mois, de quelque traduction nouvelle. » (1).

C'est que l'abbé Prévost vient de traduire, en 1742, la *Paméla* de Richardson. A toute autre époque, cet ouvrage aurait obtenu un succès de trois ou quatre éditions; mais, en un tel moment de désarroi, il a fait évènement.

Richardson était le premier auteur anglais réellement original qui pénétrait en France. Mais son originalité se trouvait d'une nature si merveilleusement appropriée à nos aspirations qu'il n'était plus possible de l'accuser de barbarie ou de grossièreté. Nous avions déjà le roman moral, le roman éducateur, le roman d'aventures, le roman à portraits, le roman satirique, le roman conte, le roman fabliau; mais nous n'avions pas encore le roman domestique que Richardson nous apportait: aucune règle n'existait donc dans nos traités de rhétorique pour nous permettre de voir si ce livre contrevenait aux principes des maîtres. De plus, rien dans la manière de l'auteur ne pouvait nous choquer : il était sobre, correct, de bon ton et d'une moralité exemplaire. On l'a donc lu, avec plaisir d'abord, puis avec admiration, puis avec délire. Diderot a entonné en son honneur un

(1) *Ibid.* 15 août 1754.

véritable dithyrambe : « O Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps ! Forcé par des besoins pressants, si mon ami tombe dans l'indigence, si la médiocrité de ma fortune ne suffit pas pour donner à mes enfants les soins nécessaires à leur éducation, je vendrai mes livres, mais tu me resteras ; tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle ; et je vous lirai tour à tour... O Richardson ! si tu n'as pas joui de ton vivant de toute la réputation que tu méritais, combien tu seras grand chez nos neveux, lorsqu'ils te verront à la distance d'où nous voyons Homère » (1).

Et, comme on brûlait de connaître aussi les fameux romanciers qui se pressaient derrière l'auteur de *Paméla*, on s'est mis à les traduire.

De 1750 à 1760, la vogue est aux romans anglais. On les traduit tous, les mauvais comme les bons, les nouveaux comme les anciens : ceux de Richardson (*Clarisse*, 1751, *Grandisson*, 1755), ceux de Fielding (*J. Andrews*, 1743, *Tom Jones*, 1750,) ceux de Smolett (*Peregrine Pickle*, 1753), ceux de cent auteurs que les Anglais ne lisent

(1) Diderot : *Eloge de Richardson.*

même pas. On les refait, on les contrefait, on les imite. Tout romancier français prend bien soin maintenant de ne rien raconter qui ne se passe en Angleterre, et quiconque veut un prompt succès n'a qu'à écrire en tête de son livre : *Traduit de l'Anglais.*

C'est plus qu'un accident, c'est une révolution. Une sorte de 89 est en train de s'accomplir dans nos traditions littéraires. Tout un tiers-état de choses et d'idées, qui n'était rien, va devenir quelque chose.

Expliquons-nous.

Jusqu'ici nos romanciers nous disaient : « Voici notre héros. Il n'est pas tel homme en particulier, il est l'homme en général. Ne vous informez pas de son nom, il est si impersonnel que nous le nommerons indifféremment Clitandre ou Valère. Vous n'avez également que faire de connaître sa famille, son tempérament, ses habitudes ou sa profession ; est-ce que Molière, à l'exception de ses médecins et de son M. Josse, qui est orfèvre, vous a jamais dit de quel métier vivaient ses personnages ? Or, nous allons placer notre héros dans telle situation ; regardez-le agir, ce sera comme si vous vous regardiez agir vous-mêmes. Notre

récit est un miroir où chacun de vous peut se contempler ».

Mais les romanciers anglais nous parlent tout autrement. « Voici une maison, nous disent-ils, entrons-y. — Quoi ? objecterons-nous, sans même savoir si les gens qui l'habitent sont dignes de l'attention d'un littérateur. — Que vous importe ! il peut arriver même à des paysans, même à des *espèces,* des tribulations capables de vous émouvoir. Entrez donc et examinez bien cette salle. Voici le père : ce n'est pas l'homme en général, c'est tel homme en particulier : il a tel nom, telle profession, tels parents, telles habitudes, telles manies ; voici la mère, voici la fille, voici même les domestiques, et, pour peu que la physionomie de cette famille en devienne plus nette, voici les oiseaux et voici le chien. A présent, voyons quelles aventures vont advenir à ces personnages : pour cela, nous n'aurons qu'à les suivre partout où ils iront, en les regardant faire et en les écoutant parler. — Quoi partout ? dans les champs, dans les rues, dans les tavernes ? Mais s'ils s'injurient, s'ils s'enivrent, s'ils se battent ? — Peu importe encore ; tout cela en définitive peut être aussi intéressant qu'autre chose. Bien plus, si la description des divers mi-

lieux où ils agissent doit rendre leurs actions mieux explicables, nous décrirons ces milieux. Venez donc, et soyez convaincus que quand vous connaîtrez tous ces hommes vous saurez sur l'*homme* quelque chose de plus ! »

Certes, ils sont bien séduisants nos Clitandres et nos Valères, si nobles dans leurs allures, si élégants dans leur langage ; peut-être même a-t-il fallu dix fois plus d'art à nos romanciers pour synthétiser ainsi en une seule âme les vices ou les vertus de plusieurs milliers d'âmes, que pour décrire, même avec la perfection anglaise, des êtres réels que le premier venu peut voir et apprécier. Mais, que voulez-vous ? tous ces personnages obtenus à force d'art et d'abstraction ne sont pas assez brutalement semblables à nous pour nous paraître vivants ; ils nous intéressent, ils nous charment, mais ils ne nous passionnent pas. Bien différents sont ces individus qui se nomment Lovelace, Tom Jones ou Andrews ; ceux-là, si bien définis, si minutieusement dépeints dans leur figure et dans leurs habitudes, si spéciaux, si complexes, sont des êtres de chair et d'os ; nous les voyons, nous croyons déjà les avoir rencontrés dans la vie, et nous compatissons à leurs malheurs comme s'ils étaient pour nous de vieilles connais-

sances. Soyez donc les bienvenus, hommes, nos semblables ! Adieu à vous, si belles que vous soyez, vieilles entités !

Donc il faudra maintenant redescendre du général au particulier, et, par suite, préciser le détail matériel, observer le monde physique avec autant de soin que jadis le monde moral, faire attention à la nature, à l'inanimé, au trivial, aux choses. Apprenez donc, romanciers et poètes dramatiques, à voir nettement et à décrire exactement ! Ne craignez pas, Diderot, d'appeler votre *père de famille* M. d'Orbesson et de nous dire comment il est habillé ; ni vous, Sedaine, de nommer votre *philosophe sans le savoir* M. Vanderk et de nous informer qu'il est négociant. Et vous, peintres, laissez-là vos dieux et vos déesses, abandonnez l'allégorie, enlevez tous ces rubans dont il vous fallait affubler vos moutons et vos bergères : nous consentons enfin à avoir des regards pour la réalité. Peignez-nous de vrais paysages, Vernet ! peignez-nous de vraies scènes villageoises, Greuze ! peignez-nous de vrais fruits, de vrais pots et de vraies écuelles, Chardin !

Telle est la révolution générale que le roman anglais vient d'accomplir.

Notons aussi ce fait qui a bien son importance :

le roman complet, notre roman moderne, est dès lors créé. Richardson a engendré J.-J. Rousseau, qui engendrera Mme de Staël, qui engendrera George Sand. « Tous les romans français que nous aimons, dira Mme de Staël, nons les devons à l'imitation des Anglais. Les sujets ne sont pas les mêmes ; mais la manière de les traiter, mais le caractère général de cette sorte d'invention appartiennent exclusivement aux écrivains anglais. Ce sont eux qui ont osé croire les premiers qu'il suffisait du tableau des affections privées pour intéresser l'esprit et le cœur de l'homme » (1).

III

Tout en traduisant les romans, on a traduit aussi de nombreux ouvrages de philosophie, de morale, d'histoire, de science et de politique. Nous possédons déjà, vers 1760, tout ce que l'Angleterre a produit de remarquable en prose. De plus, nous sommes suffisamment habitués à son

(1) Mme de Staël : *De la littérature*. 1re part. ch. XV.

esprit et à son goût pour n'avoir plus, comme il y a vingt ans, à nous scandaliser de ses témérités. Nous pouvons maintenant aborder ses poètes.

On a bien aussi traduit quelques poèmes pendant la grande invasion des romans : le *Paradis perdu* de Milton, par exemple et l'*Hudibras* de Butler. Mais à peine ont-ils été remarqués. A la rigueur leur insuccès est explicable : *Hudibras*, fort ennuyeux déjà pour les Anglais, n'était pas de nature à intéresser vivement des Français ; quant à Milton, son style ne pouvait guère être apprécié dans la traduction plus qu'infidèle de Dupré de Saint-Maur, et son sujet devait certainement déplaire à nos philosophes.

Mais voici venir deux autres poètes qui vont obtenir parmi nous une vogue inouïe : Thomson et Young.

Les *Saisons* de Thomson sont traduites en 1759 par Mme Bontemps (1). Ce n'est pas, si vous voulez, un chef-d'œuvre que ce poème, continuel amalgame de naturel et d'emphase, de réel et d'al-

(1) Grimm déclare que cette traduction fut à peine remarquée. Je saisis cette occasion pour constater combien Grimm est généralement mal renseigné sur le succès ou l'insuccès des livres qui paraissent. Une fois même, à propos d'Young, Diderot sera obligé de se fâcher et de lui infliger une véhémente rectification.

légorie, de sensibilité et de rhétorique ; mais quelle vive et fraîche bouffée d'air pur il épand dans l'atmosphère fade et maladive de notre littérature de boudoirs ! Que de tableaux émus et charmants il nous présente auxquels nous n'avions jamais songé : resplendissants couchers de soleil, prairies bigarrées de fleurs, retours de troupeaux à la ferme, fauchaisons, moissons, vendanges, effets de pluie et effets de neige ! Serait-il donc possible que, dans cette campagne que nous ne regardions qu'avec tant d'ennui du fond de nos carrosses, il y ait tant de choses à admirer et à chanter ? Aussi n'est-il lettré qui ne se passionne pour les descriptions de Thomson, ni rimeur qui ne s'empresse de chanter comme lui les villageois et les travaux des champs. Tout un cycle de poèmes didactiques se forme autour de son poème. En moins de vingt ans, voici les *Saisons* de Saint-Lambert, les *Saisons* de Léonard, les *Quatre Saisons* de Bernis, l'*Automne et le Printemps* de Gentil-Bernard, le *Printemps* de Gilbert, le *Mois de Mai* de Dorat, les *Mois* de Roucher... Et le pauvre La Harpe, qui y perd sa rhétorique, s'écrie :

« On ne parla que de pinceaux,
D'ombres et de couleurs, d'images, de tableaux,



Et dans cette école insensée,
Où prêchaient des docteurs nouveaux,
Avec mépris fut rabaissée,
La raison éloquente et la noble pensée,
La touchante simplicité,
Des sentiments du cœur l'aimable vérité ;
Et le sublime même, à cette cour burlesque,
Fut réputé commun s'il n'était pittoresque.
Que dis-je ? En ses excès le délire exalté
Porta plus loin l'audace et la perversité,
Racine et Despréaux ont vu leur gloire usée
Et par des écoliers leur langue méprisée.
Berghem et le Lorrain, justement célébrés,
Aux Corrège, aux Sueur, sont-ils donc comparés ! (1).

Oui, pauvre La Harpe, on fera encore de mauvais vers, mais, du moins, n'est-il pas à craindre qu'ils soient plus mauvais que ceux-là.

Young paraît en 1769. Voici comment son traducteur, Letourneur, nous le présente. « Young eut moins de goût que ces écrivains (Pope, Addison, Richardson, etc.); mais on dirait qu'il dédaigna d'en avoir. Ennemi jusqu'à l'excès de tout ce qui sentait l'imitation, il abandonna son imagination à elle-même. Né pour être original, il a voulu l'être et remplir une tâche qui lui fut propre. » Et il ajoute : « Si les Anglais s'égarent souvent par trop de licence et de témérité, les Français pourraient bien être accusés quelquefois

(1) La Harpe : *Epître* à M. de Schowalow sur *les Effets de la Nature champêtre et sur la poésie descriptive.*

de lâcheté dans le champ du génie : souvent ils étouffent leur talent à force de goût et de servitude. Le vrai goût, c'est-à-dire ce tact naturel qui fait sentir les vraies beautés, perfectionné par l'habitude de comparer, est peut-être aussi rare que le génie. Mais il en est un fort commun : c'est le goût de tous ceux qui n'ont ni imagination ni sensibilité, ou qui n'en ont reçu qu'une mesure faible, qu'ils prennent encore soin d'affaiblir tous les jours. » Cela, certes, est bien autrement intelligent qu'une épître de La Harpe, et le manifeste ne peut venir mieux à son heure. Considérez au reste que Letourneur nous ménage et, sachant notre timidité, prend soin de ne nous présenter qu'un Young aussi peu Young que possible : « Mon intention, dit-il, a été de tirer de l'Young anglais un Young français qui pût plaire à ma nation... J'ai jeté à la fin de chaque *Nuit* tous les morceaux, tous les passages qui appartenaient uniquement à la théologie... J'ai assemblé, assorti de mon mieux, sous un titre commun, tous les fragments qui pouvaient s'y rapporter et former une espèce d'ensemble. La même raison m'a fait multiplier les titres ; et des neuf *Nuits* de l'original j'en ai formé vingt-quatre » (1).

(1) *Nuits d'Young*, trad. de Letourneur, *Disc. prélim.*

Pourtant, telle qu'elle est, cette traduction produit une sensation profonde ; en moins de quatre mois la première édition en est épuisée. « Elle a été lue par nos petits-maîtres et nos petites-maîtresses, écrit Diderot, et ce n'est pas sans un mérite rare qu'on fait lire des jérémiades à un peuple frivole et gai » (1). — « Poème du plus beau noir qu'il soit possible d'imaginer, dit à son tour Grimm, et que le traducteur a trouvé le secret de faire lire à un peuple dont l'esprit est couleur de rose » (2). C'est qu'en effet, c'était ce *noir* qui jusqu'ici avait le plus manqué à notre littérature. Avec Young nous retrouvons l'émotion vraie et l'effusion franche ; nous pouvons méditer, pleurer, désespérer, et, — chose inusitée, — le

(1) Grimm : *Corresp.* Juin 1770. *Censure* de Diderot.

(2) Grimm : *Corresp.* Juillet 1771. — Ajoutez ce que dit Mercier : « M. Letourneur a publié une traduction de ce poète qui a eu chez nous le succès le plus décidé, le plus grand, le plus soutenu : tout le monde a lu ce livre moral, tout le monde y a admiré ce langage sublime qui élève l'âme, qui la nourrit et qui l'attache ; parce qu'il est fondé sur de grandes vérités, qu'il n'offre que de grands objets, et qu'il tire toute sa dignité de leur réelle grandeur. Pour moi je n'ai jamais rien lu de si original, de si neuf, même de si intéressant... Le poète bat le cœur, le soumet, le met hors d'état de raisonner contre. Telle est donc la magie de l'expression et la force de l'éloquence qui laisse l'aiguillon dans l'âme ! » Mercier : *L'an 2440*, p. 219, note.

dire. Aussi nos rimeurs se mettent-ils tous à nous conter leurs peines. Chacun se lamente, et celui qui ne peut gémir en son propre nom gémit au nom d'un autre en supposant des infortunés qui, par son entremise, s'écrivent entre eux de longues et larmoyantes *Héroïdes* (1).

Thomson nous a rendu le sentiment de la nature et Young la franchise de la mélancolie, et, cependant, quoique toutes les sources de l'inspiration poétique nous soient ainsi rouvertes, il s'en faut de beaucoup que nous puissions encore y puiser librement. Trop de traditions et de routines nous immobilisent dans nos vieilles façons de penser et d'écrire. La peur nous prend de sembler trahir nos maîtres du grand siècle en nous risquant à dire tant de choses qu'ils n'ont pas dites. Nous hésitons à contempler la nature face à face et à laisser notre âme parler son simple langage. Nous n'osons avouer que des sentiments atténués et des sensations à demi reniées. Voici, par exemple, comment il faudra procéder pour aborder la poésie champêtre : « La poésie cham-

(1) Voy. de ces *Héroïdes* dans Dorat, Colardeau, Gilbert, etc. — L'*Héroïde* est encore un genre anglais mis à la mode par Pope, mais qu'on ne traitera sérieusement en France qu'après le succès d'Young.



pêtre peint la nature et les mœurs vraies, mais embellies, — c'est Saint-Lambert qui parle, — les poètes que je viens de nommer (Thomson et Philips) ne fardent pas leurs personnages, mais ils les choisissent; ils ne les déguisent point, mais ils les présentent du côté qui doit plaire. Ils ont fait pour leurs laboureurs et leurs bergers ce que Racine et M. de Voltaire ont fait pour leurs héros; nous trouvons dans les uns et les autres notre espèce ennoblie, et jamais exagérée... Le poète ne parlera pas du geai et de la pie dans les concerts agréables du printemps. Il oubliera les querelles grossières des paysans lorsqu'il peint les plaisirs d'une moisson. Il faut faire pour la nature physique ce qu'Homère, le Tasse, nos poètes dramatiques, ont fait pour la nature morale; il faut l'agrandir, l'embellir, la rendre intéressante. Il n'y faut pas placer de malheureux paysans; ils n'intéressent que par leurs malheurs; ils n'ont pas plus de sentiments que d'idées; leurs mœurs ne sont pas pures; la nécessité les force à tromper » (1).

On ne se doute pas qu'à force de quintessencier ainsi le vrai, on ne réussit qu'à faire du faux. D'une telle poétique il n'y a rien à attendre,

(1) Saint-Lambert : *Les Saisons*, disc. prélim.

sinon des amplifications de rhétorique aussi artificielles que celles d'autrefois. Puis pour rendre des pensées nouvelles, il faudrait un vocabulaire nouveau car celui du dix-septième siècle comporte tout au plus les mots nécessaires à l'expression des passions héroïques. A tous moments, le terme propre manque, l'expression pittoresque fait défaut, et, pour ne pas tomber dans le prosaïsme, il faut avoir recours aux appellations mythologiques, à la métaphore, à la comparaison noble. On croira naïvement avoir dépeint quelque chose lorsqu'on aura appelé le ciel *voûte*, l'eau *cristal liquide*, la plaine *tapis*, ou le vent *Borée*. Et tout en voulant poétiquement décrire, on ne réussit qu'à formuler sèchement. — Lorsque le président Du Paty, visitant en 1785 la fontaine de Vaucluse, se rappellera la description que Delille en a faite dans le poème des *Jardins*, il s'écriera : « J'ai vérifié tous les vers : ils disent la vérité comme de la prose, ce qui n'est ordinaire ni aux voyageurs ni aux poètes. Ces vers cependant ne peuvent donner l'idée de ce lieu ; ils n'en donnent que le souvenir. Il en est de même des portraits et des descriptions à l'égard de tous les objets. Je n'ai trouvé dans les vers ni tant d'écumes, ni tant de fracas, ni tant de murmures que m'en a

offert la fontaine (1). »— Eh bien, oui ! tout cela peut se rendre en vers, mais on ne s'en doute pas encore en ce moment. Pour y parvenir, un long apprentissage est nécessaire. Il faut lire Shakespeare, il faut étudier les Allemands, il faut attendre que plusieurs écrivains de premier ordre J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, André Chénier, Chateaubriand, viennent, les uns après les autres, perfectionner par leur génie et sanctionner par leurs chefs-d'œuvre chacune des innovations tentées.

IV

Sommes-nous bien en état de lire Shakespeare ? Évidemment non. Mais il approche et, comme vers un roi annoncé, chacun se précipite inconsciemment à sa rencontre.

La tragédie est à présent définitivement morte, le comte de Lauragais lui a donné le coup de grâce, lorsqu'en 1759 il a fait retirer de la scène

(1) Du Paty : *Lettres sur l'Italie*, let. I.

les banquettes où les gentilshommes venaient s'asseoir. Dès que l'on a pu voir, autour des deux acteurs qui officiaient, s'étendre cette grande scène vide et muette, il a bien fallu se rendre à l'évidence et reconnaître qu'une tragédie était un poème dialogué, admirable à lire au coin du feu ou à entendre déclamer dans un salon, mais ne constituant nullement une œuvre théâtrale. Comment remplir désormais cette scène et y ramener le mouvement et la vie, si ce n'est en compliquant la décoration, en multipliant les personnages, en accumulant les épisodes dans l'action, c'est-à-dire en se rapprochant de plus en plus du drame anglais.

Aussi, de 1759 à 1776, une lente réforme s'est déjà progressivement accomplie. On a fait des tragédies à l'imitation de celles des Anglais, on a été prendre des héros dans l'histoire d'Angleterre, on a mis en comédies ou en opéras-comiques les romans de Fielding et de Richardson (1). Puis on s'est ingénié à donner plus d'importance à la mise en scène. En 1769, on a même eu l'étrange idée de prétendre que le cinquième acte de *l'Iphigénie* de Racine ferait un meilleur effet s'il s'ac-

(1) V. sur tout cela. La *Corresp.* de Grimm et les *Œuvres* de Sedaine, Saurin, Collé, Ducis, etc..

complissait sous les yeux des spectateurs dans toutes ses circonstances matérielles : Sainte-Foix s'est chargé, en ajoutant quelques vers, de fournir l'adaptation désirée, et les comédiens du roi, sans aucun succès d'ailleurs, ont joué ce bizarre travestissement du chef-d'œuvre (1). Enfin on s'est enhardi jusqu'à faire mourir des personnages sur la scène : Saurin, dans son *Beverley*, pièce imitée de l'Anglais et intitulée franchement *tragédie bourgeoise*, a montré son héros s'empoisonnant, pour en finir avec l'infortune, voulant tuer d'un coup de couteau son enfant endormi, et tombant mort aux yeux de tout le public; bien des « gens de goût » se sont voilé la face ; ces vers ont couru dans Paris :

« Grâce à l'anglomanie, enfin sur notre scène
Saurin vient de tenter la plus affreuse horreur,
En bacchante on veut donc travestir Melpomène !... »

Mais le succès a été considérable. « On est très mécontent, écrit Grimm, de l'impression que cette tragédie laisse, et l'on s'y porte en foule. On y pleure peu; mais le jour de la première représentation, il partit d'une loge un violent coup d'effroi lorsque le joueur porte la coupe

(1) Bachaumont : *Mém. Secrets.* Juin 1769.

empoisonnée à sa bouche, et l'on m'a assuré qu'à toutes les représentations le moment où il lève le couteau sur son fils a excité une forte émotion dans la salle (1). »

Que Shakespeare arrive donc ! Il sera le bienvenu.

En 1776, Letourneur, Catuélan et Fontaine-Malherbe publient le premier volume de leur traduction de ses *Œuvres complètes*.

Les traducteurs, cette fois, n'ont plus à douter du succès de leur poète : il dédient leur livre au roi, ils affirment hardiment le génie de Shakespeare dans un discours préliminaire, et, quant à l'objection habituelle qu'il est de mauvais goût d'introduire le populaire sur la scène, ils la réfutent par ces paroles qu'aucun philosophe n'oserait désapprouver : « Il est barbare de penser qu'une moitié de l'espèce humaine soit un vil rebut indigne des pinceaux du génie et vouée à son mépris » (2). Leur Shakespeare est lu et acclamé avec enthousiasme. Sedaine en reste plusieurs jours plongé dans une sorte d'ivresse : « Vos

(1) Grimm : *Corresp.* 15 mai 1768. — Bachaumont · *Mém.* mai 1768.

(2) *Œuvres de Shakespeare*, trad. Letourneur. — Tome Ier. *Epître au roi*, p. 7.

transports ne m'étonnent point, lui dit Grimm, c'est la joie d'un fils qui retrouve son père qu'il n'a jamais vu » (1). La vieille Du Deffand, dont le cœur n'avait pas témoigné le moindre frisson depuis une bonne vingtaine d'années, s'émeut : « J'ai commencé *Othello*, écrit-elle à Walpole ; j'en suis enchantée. L'abbé (Barthélemy), m'a chargée de vous dire qu'il trouve Shakespeare supérieur à tout... Cette pièce me charme, et les choses de mauvais goût qui peuvent y être, ne me refroidissent *pas du tout*, *pas du tout* » (2).

Mlle de Lespinasse a déjà dit, l'an passé : « J'aime Racine avec passion, et il y a dans Shakespeare des morceaux qui m'ont transportée ; et ces deux hommes-là sont absolument opposés : on est attiré, entraîné par le goût de Racine, par l'élégance, la sensibilité et le charme de sa diction ; et Shakespeare, dégoûte, rebute par la barbarie de son goût ; mais aussi on est enlevé, surpris, frappé de la vigueur de son originalité et de son élévation dans certains endroits. Oh ! permettez-moi donc d'aimer l'un et l'autre ! » (3).

(1) Grimm : *Corresp.* mars 1776.

(2) Mme Du Deffand : *Corresp.* 24 mars et 5 mai 1776.

(3) Mlle de Lespinasse : *Apologie.* — Il y avait déjà deux ou trois ans que la haute société lisait Shakespeare en anglais.

Seule, une protestation indignée se fait entendre : « Avez-vous une haine assez vigoureuse contre cet impudent imbécile (Letourneur) ? Souffrirez-vous l'affront qu'il fait à la France ? Il n'y a point en France assez de camouflets, assez de bonnets d'ânes, assez de piloris pour un pareil faquin. Ce qu'il y a d'affreux, c'est que le monstre a un parti en France. Le Kain me dit que presque toute la jeunesse de Paris est pour Letourneur, qu'il n'y a plus rien de grand et de décent à Paris que les Gilles de Londres, et qu'enfin on va donner une tragédie en prose où il y a une assemblée de bouchers qui fera un merveilleux effet. J'ai vu finir le règne de la raison et du goût. Je vais mourir en laissant la France barbare... Il n'y a point d'exemple d'un pareil renversement d'esprit et d'une pareille turpitude. Les Gilles et les Pierrots de la foire Saint-Germain, il y a cinquante ans, étaient des Cinna et des Polyeucte en comparaison des personnages de cet ivrogne de Shakespeare... On peut pardonner à des Anglais de vanter leurs Gilles et leurs Polichinelles ; mais est-il permis à des gens de lettres français d'oser préférer des parades si basses, si dégoûtantes et si absurdes, aux chefs-d'œuvre de *Cinna* et

d'*Athalie* » (1). — C'est la voix de Voltaire, celle du dernier glorieux fils du grand siècle !

(1) Voltaire : *Corresp.* 19 juillet, 30 juillet, 27 août, 11 sept. 1776. V. aussi sa *Lettre à l'Académie française*, lue en séance publique le 25 août 1776.



LA LITTÉRATURE ALLEMANDE EN FRANCE

DE 1750 A 1800

I

NOTRE première curiosité envers l'Allemagne s'éveille en 1750 (1). Cette date n'a rien d'approximatif, elle est précise et certaine. « Il n'y a guère plus de seize ans, dit Huber en 1766,

(1) Depuis la publication de cette notice (*Revue Bleue*, 15 sept. 1883), deux nouvelles études ont été faites sur ce sujet; celle de M. Joret : *Des rapports intellectuels et littéraires de la France avec l'Allemagne*, 1883, et celle de M. V. Rossel : *La littérature allemande en France au XVIIIe siècle* (*Revue de l'histoire littéraire de la France*, 15 avril 1895). J'aurais pu augmenter beaucoup le présent travail, en profitant des renseignements nouveaux que m'offraient ces deux publications, mais j'ai préféré le réimprimer ici tel qu'il parut, pour qu'il attestât mieux son antériorité.

que la poésie allemande était encore entièrement inconnue en France, et qu'on n'en parlait qu'avec mépris » (1). Et Grimm en cette même année 1750 écrit : « On nous prédit tous les jours que la littérature allemande ne tardera pas à être à la mode en France : et pourquoi non ? » (2).

A vrai dire, notre ignorance était non seulement excusable, mais légitime. L'Allemagne, à part ses *minnesinger*, dont nous n'avions guère plus souci que de nos troubadours, n'avait encore produit que des littérateurs de troisième ou quatrième catégorie qui ne pouvaient, riches comme nous l'étions de chefs-d'œuvre, nous intéresser quelque peu, d'autant plus que la plupart d'entre eux n'avaient écrit qu'en s'inspirant, comme nos récents écrivains, de la poésie de notre grande école du dix-septième siècle. Nous lisions bien avec toute la déférence qui leur était due, les livres latins de ses philosophes et de ses savants ; nous ne manquions pas de proclamer illustres ses Leibniz, ses Cramer, ses Lesser, ses Klein et ses Stahl ; mais nous abandonnions à son admiration ses moralistes et ses poètes, les J. Heermann, les P. Gerhardt, les Canitz, et Martin Opitz son

(1) Huber : *Choix de poésies allemandes.* t. I., disc. prélim.
(2) Grimm : *Lettres sur la litt. allem.*

Malherbe, et Lohenstein son Balzac, et Gottsched son Boileau. Elle-même, au reste, semblait n'accorder qu'une attention très distraite à tous ces petits grands hommes et préférer nos auteurs. Son école poétique principale, celle de Gottsched, était toute française de forme et d'esprit ; ses théâtres n'étaient pleins que lorsqu'on y jouait Racine ou Molière (1); et la cour du grand Frédéric était si absolument française que Voltaire déclarait n'y avoir entendu parler l'allemand que « par les soldats et par les chevaux » (2). Il y avait bien à Berlin, depuis 1720, un journal de réfugiés protestants, — la *Bibliothèque Germanique* (3) — qui rendait compte, en français, des principaux livres publiés en Allemagne ; mais nul n'y prenait garde.

Or, en 1750, nous sommes en pleine crise philosophique. Enfiévrés du besoin de tout connaître et de tout comprendre, nous scrutons les annales et les mœurs de toutes les nations depuis l'Italie jusqu'à la Chine et depuis l'Angleterre jusqu'aux

(1) Grimm : *Lettres sur la litt. allem.*

(2) Voltaire : *Corresp.*, 24 oct. 1750.

(3) Il se transforma trois fois. Ce fut la *Bibliothéque Germanique* de 1720 à 1740, le *Journal littéraire d'Allemagne, de Suisse et du Nord*, de 1741 à 1743, et la *Nouvelle Bibliothèque germanique* de 1746 à 1760.

deux Indes. Evidemment nous ne pouvons manquer d'interroger aussi l'Allemagne.

Nous l'interrogeons en effet. Mais grand est notre désappointement : l'Allemagne n'a pas encore un seul chef-d'œuvre à nous montrer. Le directeur du *Mercure*, pour satisfaire à la curiosité générale, demande à Grimm un article sur l'état et le caractère de la littérature allemande. Grimm acquiesce et envoie deux lettres, mais seulement pour mentionner en courant quelques noms et quelques livres, avouant qu'il n'a pas de génies à célébrer qui soient dignes de figurer à côté de Boileau, de Corneille, de Racine ou de M. de Voltaire, que les poètes de premier ordre manquent à sa patrie et que les beaux esprits y sont rares. Mais, ajoute-t-il, en terminant, « depuis trente ans, l'Allemagne est devenue une volière de petits oiseaux qui n'attendent que la saison pour chanter » (1). — Soit, nous les attendrons.

Par bonheur nous n'aurons pas longtemps à les attendre : une révolution littéraire est en train de s'accomplir au-delà du Rhin. Déjà, depuis vingt ans, Bodmer et Breitinger battent en brèche l'école franco-germanique de Gottsched, proclamant que

(1) Grimm : *Lettre sur la litt. allem.*

la poésie doit plutôt jaillir de la libre expansion de l'âme que de la pratique des règles, qu'en conséquence l'Allemagne n'a rien à tirer de sa servitude à tous les préceptes dont s'empêtre le goût français, si différent du sien, mais tout à attendre, au contraire, de la libre initiative dont les grands écrivains anglais lui donnent l'exemple. En même temps ils lancent dans la foule comme autant d'appels à la révolte, des traductions de Milton, de Butler, de Pope, de Young, et des éditions nouvelles des *Niebelungen* et des chansons des *Minnesinger*. Nous faisons de même en France, mais avec dix fois moins d'audace et cent fois moins de profit, ayant derrière nous un de ces siècles de gloire qui se font révérer jusque dans les entraves qu'ils lèguent. Les Allemands au contraire, retrouvent dans le génie anglo-saxon toutes les tendances refoulées et toutes les habitudes perdues de leur propre génie. Aussi achèvent-ils en vingt ans, — de 1750 à 1770, — l'œuvre d'émancipation littéraire que nous ne terminerons victorieusement qu'après quatre-vingts ans de luttes, vers 1830. Mais, en Allemagne comme en France, cette révolution aura même cause déterminante, l'influence de la littérature anglaise, et même objet, le libre essor

de l'inspiration hors des traditions et des règles. Aussi contractera-t-elle de part et d'autre mêmes allures, et pourra-t-on voir, en 1772, à Gœttinguen, les disciples de l'*Union du bois sacré* aller la nuit, couronnés de fleurs, danser dans la forêt autour des chênes (1), comme vers 1830, à Paris, les adeptes du romantisme se réunir au fond d'un cabaret italien pour boire dans un crâne (2).

A la proclamation d'indépendance de Bodmer, des cœurs ont vibré et des voix ont répondu. Une foule de poètes surgissent : Gleim, Uz, Kleist, Gessner, Wieland, Klopstock, et, autour de ce dernier, l'école de Gœttinguen se forme avec Bürger, Voss, Stolberg, Hœlty, Claudius. De Paris nous observons, attentifs, l'avènement de ces nouveaux maîtres ; nous nous intéressons à leurs efforts et à leurs travaux, et, dès qu'une de leurs œuvres nous est signalée par l'escorte de critiques que tout bon auteur allemand doit grouper autour de lui, le *Journal étranger* de Prévost et Fréron l'analyse (3), quelqu'un la traduit, et tout le monde veut la lire.

Nous accueillons tout, au hasard, sans choix,

(1) Heinrich : *Hist. de la litt. allem.* t. II, p. 217.
(2) Th. Gautier : *Hist. du Romantisme.* C. V.
(3) Il parut de 1755 à 1761.

sans critique, et comme irrésistiblement attirés par chaque nom inattendu qui vient frapper nos oreilles. Haller se présente le premier, grâce probablement à sa haute renommée de philosophe : nous le traduisons en 1750. « Dès que les poésies de M. Haller eurent paru, écrit Huber en 1766, on conçut l'idée la plus avantageuse de la poésie allemande » (3). A sa suite, en effet, tous les poètes d'Outre-Rhin passent la frontière, les anciens et les nouveaux, les célèbres et les dédaignés, les grands et les médiocres. En dix ans, de 1750 à 1760, nous possédons en français les *Fables et Contes* de Gellert (1750 et 1754), sa *Comtesse Suédoise* (1754), sa *Dévote* (1756), les *Satires* de Rabener (1754), la *Mort d'Abel* de Gessner (1759), et même trois *Epitres* de Hagedorn (1760). De 1760 à 1770 nous ne reculons plus devant la lecture des poètes les plus indépendants et voici coup sur coup des traductions de la *Mort d'Adam* de Klopstock (1762 et 1770) et de sa *Messiade* (1769), du *Daphnis* de Gessner (1764), de ses *Idylles* (1762 et 1765) et de ses *Pastorales et Poèmes inédits* (1766) ; des *Chansons badines* de Hagedorn (1763) ; des *Fables* de Lessing (1764 et 1770) ; des *Métamorphoses* de Zacharie (1764) et de ses *Quatre parties du Jour* (1769) ;

des *Sœurs* de Gellert (1768); de l'*Histoire d'Agathon* de Wieland (1768), de son *Musarion*, qui aura cinq éditions de 1769 à 1782, de son *Sélim et Sélima* (1768) et de sa *Sympathie des âmes* (1768); enfin de la *Wilhelmine* de Thummel (1769). Sous le titre de *Choix de poésies allemandes*, Huber donne à la fois, en 1766, tous les chefs-d'œuvre poétiques de Schmidt, Breitenbauch, Wieland, Gessner, Cramer, Ramler, Kleist, Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Schlegel, Gleim, Lessing, Klopstock, Karsh, Uz, Gerstenberg, Zacharie, Weisse, Cronegk, Opitz, Witthof, Dusch et Rabener. En 1769, nous possédons un *Théâtre allemand* en plusieurs volumes. Dès lors, nous sommes initiés et, jusqu'à la fin du siècle, nous n'avons plus qu'à nous tenir au courant des nouveaux ouvrages qui paraissent. Les traductions deviennent incessantes. Tout Gessner nous arrive : *Œuvres choisies* (1774), *Œuvres complètes* (1783, 1786, 1795, 1797, 1799); *Yrich et Yarico* (1790); — tout Wieland, — *Contes comiques* (1771), *les Grâces* (1771), *Socrate* (1772), le *Miroir d'or* (1773), *Obéron* (1784, 1798, 1799), *Pérégrinus Protée* (1795), *Dialogue des Dieux* (1796), *Chroniques du royaume de Tatoïaba* (1798); — tout Klopstock, — *Bataille d'Hermann* (1773 et 1799);

— tout Gellert, — *Lettres familières* (1770 et 1775), *Leçons de morale* (1772 et 1790), *Hymnes et Odes* (1789) ; — tout Lessing, — *Fables* (1770, 1772, 1780, 1792), *Mina* (1772), *les Juifs* (1781) *Dramaturgie* (1785). Enfin de nouveaux auteurs se présentent à nos suffrages : Lavater (*Physiognomonie*, 1781), Kleist (*Le Printemps*, 1781 et 1798), Gœthe (*Werther*, 1776, 1777, 1784, 1797, *Hermann et Dorothée*, 1800), Schiller (*Les Brigands*, 1793; *Guerre de Trente ans*, 1794; *Théâtre* 1799) ; Kotzebue (*L'Inconnu*, c'est-à-dire *Misanthropie et Repentir*, 1792 ; le *Club jacobin*, 1792 ; *La Gageure dangereuse*, 1798 ; *Aventures de mon père*, 1799); Winckelmann (*Histoire de l'art*, 1781); Schrœder (*L'enseigne*, 1799); Schubart (*La Cloche*, 1800). N'oublions pas surtout les douze volumes du *Nouveau Théâtre allemand*, de Friedel et Bonneville (1782), qui contiennent Lessing, Gœthe, Leisewitz, Brandon, Wezel, Weisse, Hippel, Unzer, Gemmingen.

L'Allemagne triomphe. On imite à l'envi ses poètes, on représente ses drames sur nos théâtres, on s'absorbe dans ses philosophes, on va même, — qui le croirait ? — jusqu'à s'éprendre de ses peintres : « Les artistes allemands, écrit Gœthe, étaient alors fort estimés à Paris. Philippe Hac-

kert y avait acquis de la gloire et de la fortune. Le naïf faire allemand de ses paysages plaisait aux Français, comme une opposition à celui de leurs peintres, entièrement basé sur des principes convenus. Le graveur Wille et le dessinateur Grimm achevèrent de consolider la bonne idée qu'on s'était faite du mérite des Allemands » (1).

II

Nous ne saurions, malgré tout notre désir, prêter une égale attention à tous les littérateurs de l'Allemagne. Quelques-uns, abusant de leur droit d'être des auteurs libres et allemands, ont pris plaisir à épaissir tant de nuages obscurs autour de leurs rayons que nous ne pouvons parvenir à nous éclairer de leur lumière; quelques

(1) Gœthe : *Mém.* liv. XX. — Remarquons aussi que quand Jean Casanova se voit refuser à l'Académie de peinture, c'est à Dresde qu'il va se perfectionner dans son art; que quand Jacques Casanova, à Paris, veut avoir le portrait d'une de ses maîtresses, c'est à un peintre allemand qu'on l'adresse, etc (*Mém. de Casanova,* passim).

autres, obéissant à une inspiration toute locale, perdent leurs charmes hors de leur province maternelle ; ceux-ci, dans l'ardeur de la lutte, ont trop brutalement heurté notre génie et froissé nos goûts ; ceux-là, trop imprégnés encore de notre littérature, n'ont point eté suffisamment originaux ; la plupart enfin sont des écrivains de troisième ordre dont les équivalents foisonnent chez nous. Mais quelques-uns, soit parce que l'ascendant de leur génie s'impose, soit parce que leurs qualités ou leurs défauts répondent avec plus ou moins d'opportunité à nos appétits intellectuels, vont exercer une influence décisive sur notre littérature en quête d'une nouvelle voie.

Haller, le premier traduit, nous séduit le premier. Est-ce plutôt comme savant ou plutôt comme poète, nous ne saurions guère le discerner. D'un côté nous voyons que l'on ne cesse, pendant tout le siècle de traduire ses livres de science ; de l'autre nous constatons que nul écrivain, ayant à le nommer, ne laisse échapper l'occasion de louer ses vers. Ecoutons même La Mettrie, un savant, lui dédier une œuvre de science, l'*Homme-machine* : « Suisse illustre, savant médecin, encore plus grand poète... » (1).

(1) La Mettrie : *L'Homme-Machine*. Dédicace.

Le second allemand qui prend autorité chez nous est Gessner. A peine traduit, ce fredonneur de menuets champêtres, faux, froid, mièvre et fardé, fait école. A vrai dire, il arrive à l'heure propice : juste au moment où Rousseau vient de ramener l'attention vers les grands spectacles de la nature, où l'on traduit Thomson, où tout poète rime son poème sur les saisons, où Le Bas grave Téniers, où Boucher peint ses bergères et Greuze ses villageois. Nous avons mille fois mieux chez les Anglais avec Thomson, Gray et même Philips, mais de tels engouements sont bien moins souvent produits par les maîtres que par ceux de leurs disciples qui, n'ayant pas leur tact, rendent leur manière plus sensible en l'exagérant. Voici donc Gessner acclamé par tous comme un des plus grands génies de l'humanité. La Harpe saisit le monocorde qui lui sert de lyre pour le saluer :

« Dans les bois de la Germanie,
Les Grecs, autrefois si vantés,
Trouvent des rivaux respectés...
Les chantres d'Abel, du Messie,
Vont s'élever à leurs côtés » (1).

(1) La Harpe : *A. M..., en lui envoyant les Œuvres de Gessner* (1768).

« En Angleterre, dit Saint-Lambert, Thomson et Philips ont relevé la poésie champêtre ; en Allemagne, MM. Haller et Gessner lui donnent un éclat qu'elle n'avait pas eu depuis Virgile .. Les Anglais et les Allemands ont créé le genre de la poésie descriptive » (1). Turgot traduit les *Idylles* de Gessner ; Gilbert met en vers français deux chants de sa *Mort d'Abel ;* Florian lui dédie ses ouvrages. Que les âmes sensibles et vertueuses se réjouissent ! nous allons pendant près de vingt ans nous pâmer en plein faux goût, devant une nature où plus rien de naturel ne subsiste, où les arbres sont peignés comme des ifs de parcs, les fleurs inodores et dures comme celles d'une figurine de Saxe, les paysans plus vertueux que des philosophes et les bergères plus précieuses que des marquises.

Puis à Gessner succède Gœthe. On sait, le souvenir en étant resté légendaire, le prodigieux succès de son *Werther* et le nombre d'ouvrages analogues ou animés du même esprit qu'il inspirera pendant près d'un demi-siècle, depuis le *Jeune d'Olban* de Ramond (1777), le *Nouveau Werther* de Fleuriau de Langle (1786) et le *Saint-Alme* de

(1) Saint-Lambert : *Les Saisons*. Disc. prélim.

Gorgy (1790), jusqu'à *René*, *Obermann* et *Adolphe*. Gœthe aussi arrive au moment favorable, car, depuis 1769, les *Nuits* d'Young ont mis la mélancolie à la mode, et nos poètes riment tant d'héroïdes et d'épîtres larmoyantes qu'à peine leur reste-t-il encore le temps d'écrire des *Saisons*. Le roman de Gœthe est bien supérieur au poème d'Young, mais sa mélancolie est bien pire, et c'est précisément par elle, plus que par sa beauté véritable, qu'il excite notre enthousiasme. La mélancolie d'Young est une tristesse précise, émanant d'une douleur subie, consciente de sa cause et discernant son but ; la mélancolie allemande, ou du moins celle qui nous séduit chez Gœthe, n'est qu'une torpeur vague, une hébétude de l'âme qui se traîne indolente et morne à travers toute pensée et toute sensation. Avec la première on médite, on pleure, on crie, ce qui est de tous les temps et de tous les pays ; avec la seconde, on récrimine, on s'engourdit, on s'endort, et, cela fait, on se déclare heureux : ce qui ne s'est encore rencontré qu'en Allemagne. Ah ! que Voltaire a raison de mourir en 1778 et quelle belle colère il aurait, lui, le Français par excellence, en écoutant tous nos pauvres rimeurs, en proie à cette monomanie si contraire à notre tempérament national, célébrer

avec délice le désespoir et pleurer en écoutant le vent ou en regardant la lune.

Haller, Gessner et Gœthe sont chez nous les trois principaux agents de l'influence allemande ; mais au-dessous d'eux une sourde invasion de germanisme se poursuit, d'autant plus efficace qu'elle est trop insensible pour être combattue. Les critiques croient en avoir fini avec le mauvais goût quand ils ont mis leurs lecteurs en garde contre les défauts des maîtres ; mais voici que les petits auteurs se faufilent à leur tour et circulent, inaperçus, mais si nombreux et ramenant si incessamment les mêmes impressions, que le public se laisse peu à peu conquérir par eux et se retourne, étonné, contre ceux qui s'avisent enfin de lui crier qu'il s'égare.

III

Chez ces Allemands, trois qualités surtout apparaissent qui semblent alors toutes nouvelles : le naturel, l'art de la description et la rêverie mélancolique.

Qu'ils aient été les premiers à rendre à la littérature la sincérité et la simplicité qu'elle avait perdue depuis Homère et le Pentateuque, nul n'en doute. « Les Anglais et les Allemands, dit Saint-Lambert, ont créé le genre de la poésie descriptive : les Anciens aimaient et chantaient la campagne, nous admirons et chantons la nature » (1). — « La poésie descriptive, écrit Colardeau, tombée parmi nous dans le plus grand discrédit, semble aujourd'hui reprendre une nouvelle faveur. Les traductions de différents poèmes allemands et celle des *Saisons* de Thomson ont rappelé tous les regards vers cette source de beauté trop longtemps négligée » (2). Rivarol, lui-même, ne voit dans la littérature allemande que « poèmes tirés de la Bible, où tout respire un air patriarcal et qui annoncent des mœurs admirables » (3). Et Restif de la Bretonne, jette au bas d'une de ses *Contemporaines* cette note enthousiaste : « Lecteur, je suis un paysan, et voilà ce que j'ai vu, non à votre théâtre italien, où tout est factice, mais au village. Aussi les auteurs alle-

(1) Saint-Lambert : *Les Saisons*. Disc. prélim.
(2) Colardeau : *Les Hommes de Prométhée*. Avertissement.
(3) Rivarol : *De l'Universalité de la langue française*.

mands me ravissent : ils peignent la nature telle que je l'ai vue ! » (1).

Il y aurait assurément bien des réserves à faire sur ces éloges de la candeur allemande, surtout si l'on considère qu'ils sont presque toujours formulés à propos de Gessner, le moins naïf des poètes bucoliques. Mais il n'en est pas moins vrai qu'en consentant à choisir leurs héros préférés parmi leurs ancêtres des temps barbares, leurs campagnards, ou la bourgeoisie à demi rustique de leurs petites villes, les Allemands ont déjà rompu d'une façon plus prompte et plus décisive que les Anglais eux-mêmes avec notre rhétorique classique. Dans ce monde nouveau où ils s'avançaient sans guide, et par conséquent sans préventions, ils avaient sincèrement regardé et cherché à exprimer en toute franchise ce qu'ils avaient vu : aussi leurs peintures abondaient-elles en couleurs justes, en traits exacts et en accumulations de petits détails typiques, dont la vérité ravissait. A eux donc maintenant de nous apprendre à décrire fidèlement, sans comparaisons mythologiques, sans allégories, sans métaphores obligatoires et sans locutions consacrées, c'est-à-dire par le seul sens

(1) Restif de la Bretonne : *Contemporaines* (édit. Assezat), T. II, p. 247.

des mots. Mais l'éducation sera longue. Nos pauvres rimeurs, incapables encore de s'émouvoir suffisamment devant ces grands spectacles de la nature qu'ils n'ont jamais songé à admirer, ne savent que dire, hésitent à glisser dans leurs vers tant de termes simples et précis qu'ils s'étaient jusqu'ici enorgueillis de rejeter comme vulgaires, et gonflent déséspérément des phrases pleines d'adjectifs et de propositions incidentes sans parvenir à rien dépeindre. La Harpe se révolte :

« ... N'allez pas surtout, l'un de l'autre copistes,
Peintres minutieux, scrupuleux botanistes,
Effeuiller chaque rose, ouvrir chaque bouton,
User votre palette à peindre un papillon.
Des poètes germains la moderne influence
Apporta parmi nous cette fausse abondance.
Longtemps on vit ce peuple, encore novice en vers,
    Pour loi prenant sa fantaisie,
Prodiguer au hasard sur mille objets divers
    Les couleurs de la poésie.
    Imitateurs de leur manie,
De se passer d'esprit trouvant le vrai moyen,
Nos apprentis rimeurs ont pris pour du génie
L'art de dessiner tout sans imaginer rien ! » (1)

Et Joseph Chénier, bien qu'il ait au moins à son actif quelques vers de poète, s'écriera :

(1). La Harpe : *Epître au comte de Schowaloff*. 1779.

« Que le Pinde français laisse à la Germanie
Du genre descriptif l'insipide manie ! » (1).

Peu à peu, cependant, le style descriptif réussira à prendre dans notre littérature la place légitime à laquelle il a droit, et quelques grands écrivains qui auront contemplé de près la nature, — J.-J. Rousseau en Suisse, Bernardin de Saint-Pierre à l'Ile de France, Châteaubriand en Amérique, — le porteront bientôt à sa perfection.

On ne saurait faire moins bon accueil à la rêverie mélancolique. Bien qu'elle existe réellement au fond de l'âme française, et qu'on l'ait déjà vue à maintes reprises se trahir jadis dans les *Regrets* de Du Bellay et dans bien des vers de La Fontaine, elle a si absolument disparu de notre littérature depuis cent ans, qu'elle se présente maintenant avec l'irrésistible attrait d'une découverte inattendue. Mais telle que nous l'offrent les Allemands, sombre, tumultueuse, désespérée, vague, sans cause et sans terme, comment l'alerte génie français parviendra-t-il à la contracter ? Les plus résolus, après d'inutiles efforts, y renoncent. On sait la mésaventure du poète Barthe : « Ses premiers essais de poésie, raconte Grimm, ont

(1) M. J. Chénier : *Discours sur les poèmes descriptifs.*

été, je ne sais pourquoi, des héroïdes et des églogues. Dans le temps qu'il avait la fantaisie de s'occuper d'un genre si peu fait pour le caractère de son esprit et de son talent, Dorat l'aperçut un soir tout seul devant le grand bassin du Luxembourg, frappant du pied et se tordant les bras comme un furieux. Il s'approche de lui : « Eh ! qu'avez-vous donc, mon ami ? — J'enrage ; voilà près d'une heure que je suis ici à lorgner la lune. Vous savez tout ce qu'elle inspire à ces diables d'Allemands ; eh bien, à moi, pas la plus petite chose : je reste plus froid, plus stupide que la pierre, et je m'enrhume. Que le diable emporte la lune et tous ses poètes, dont la tendresse me confond ! » (1). Mais combien d'autres, en revanche, veulent quand même se mettre à la mode du jour, suent sang et eau à contrefaire les accents de la plus navrante tristesse et remplissent des ouvrages entiers de plaintes désolées et d'invocations à la mort ! Au lendemain même de l'apparition de *Werther*, une littérature de désespérés commence, qui va durer plus de cinquante ans. Dès 1777, elle est presque à son apogée avec les *Dernières aventures du jeune d'Olban* de ce Ramond, moitié intrigant et moitié géologue, qui

(1) Grimm : *Corresp.* Juillet 1785.

cependant ne mourra que quarante ans plus tard. Jamais plus sombre histoire n'a été écrite en plus sombre prose. « Voici les erreurs, les infortunes des cœurs sensibles : lis, âme froide, et condamne », dit fatidiquement la préface ; et aussitôt un farouche drame s'engage, divisé en trois *journées* et non plus en cinq actes, où le décor, changeant à chaque scène, nous transporte d'un salon à une cellule de moine et d'une cabane de brigand aux ruines d'un vieux château battu des vents et des éclairs, où la mélancolie et la fureur luttent du commencement à la fin avec l'amour et la fatalité, et dont le héros, un damné presque identique au Lara de Byron ou au Trenmor de George Sand, se suicide en jetant du haut d'un rocher une immense imprécation à la nature entière.

IV

Si grand que soit le succès des Anglais, celui des Allemands bientôt le surpasse. Sous Louis XVI il s'exagère encore, par courtoisie pour Marie-Antoinette. A Trianon, parmi les moutons enru-

bannés et les belles laitières du petit village en miniature que la reine a fait construire autour de la pièce d'eau, Gessner règne en maître et ses pastorales sont en quelque sorte la poésie officielle de la cour. Florian, Marmontel, Léonard, Berquin, s'inspirent de ses poèmes. A l'Opéra-Comique on n'entend plus que roucoulements de bergères et de bergers. Dans les salons, la mode est aux *Odes germaniques* (1). Joseph Chénier traduit en vers l'*Herman* et *Thusuelda* de Klopsock, comme Dorat a déjà traduit le *Selim et Selima* de Wieland. Il n'est recueil de vers où l'on ne rencontre quelque poésie imitée de l'allemand. Au théâtre, même invasion de drames germaniques : Mercier écrit son *Philippe II* « dans le goût des drames de feu M. Bodmer » (2), Poinsinet et Legouvé convertissent en tragédies régulières la *Mort d'Adam* de Klopstock, et la *Mort d'Abel* de Gessner, et sept des pièces que contient le *Théâtre Allemand* de Friedel ont été représentées à Paris de 1782 à 1785 (3).

(1) « Lisez les ariettes de nos grands opéras-comiques, de nos petits opéras lamentables ; lisez les doux madrigaux de nos comédies à la mode ; lisez nos *odes germaniques*... » Louvet : *Six semaines de la Vie de Faublas*.

(2) Grimm. *Corresp.* Sept. 1785.

(3) Grimm. *Corresp.* Sept. 1785. — Mentionnons aussi,

Est-ce à croire que le génie français est en train de se germaniser ? Nullement. Ce qui frappe, au contraire, dans toutes ces poésies imitées ou traduites, c'est que si tous les procédés des littérateurs allemands s'y décèlent partout dans le choix du sujet, l'allure des développements, la tournure de l'élocution ou la nature des images, le génie allemand lui-même ne s'y accuse nulle part. Florian, Berquin, Léonard, Chénier, ont beau s'efforcer de copier Gessner ou Klopstock en conscience, ils ne parviennent qu'à exprimer une inspiration toute française.

Deux tempéraments si différents, en effet, se manifestent en l'une et l'autre nation qu'on ne saurait craindre qu'elles réussissent jamais à penser ou à écrire pareillement. « Je ne sache pas de chose à quoi j'eusse été moins propre qu'à être un Allemand », dit quelqu'un dans Chamfort (1). Tout le génie français pourrait dire de même. Aujourd'hui encore, après tout un siècle d'études, nous pouvons admirer jusqu'à l'adoration Gœthe, Schiller, Klopstock, Beethoven et Weber,

quoique antérieurs, le *Père Malheureux*, de Diderot, d'après Gessner (1770), les *Chérusques*, de Banvin, d'après J.-E. Schlegel (1772), etc.

(1) Chamfort : *Anecdotes et bons mots.*

nous n'assimilerons jamais notre âme à la leur au point de parler ou de chanter comme eux. Nous ne goûtons guère encore le premier *Faust* que grâce aux peintres et aux musiciens qui nous l'ont francisé et nous nous sommes arrêtés devant le second *Faust*, sans presque avoir essayé de le traduire, en le déclarant impénétrable ; nous n'avons pas suivi Beethoven jusqu'à *Fidelio*, ni Weber jusqu'à sa gigantesque *Euryanthe*. Et l'Allemagne nous rend bien la pareille : Lessing méconnaît Racine, Schlegel méprise Molière au profit de Destouches ; Gœthe s'effraie devant nos romantiques. Tant pis pour eux et pour nous, mais rien n'y peut faire.

Au surplus, le génie français n'entend nullement se modifier ou se transformer en étudiant ainsi les auteurs de l'Allemagne. S'il les interroge aussi passionnément à mesure qu'ils se présentent, comme les vieux Gaulois arrêtaient les voyageurs sur les routes pour les faire causer, c'est qu'il a pressenti, au-delà de l'horizon étroit où l'avait renfermé la littérature du grand siècle, de vastes régions inexplorées ; mais dès qu'ils les lui auront fait connaître il saura bien les parcourir, les observer et les décrire à sa façon. Tout ce qu'ils lui inculqueront, en somme, ce sera la har-

diesse de vaquer en toute liberté hors des barrières que la poétique classique avait dressées autour de lui. Si, après les jolis vers que la lune avait inspirés jadis à Du Bellay et à Desportes, il en est arrivé, avec le pauvre Barthe, à ne plus la tenir que pour un simple disque blanc, soyez certains que, quand les Allemands la lui auront de nouveau montrée, ce sera comme Du Bellay et Desportes, et non comme eux, qu'il se reprendra à la chanter. Il saura aussi bien qu'eux décrire sa veillée silencieuse sur la terre endormie et les mélancoliques reflets qu'elle verse aux fleuves et aux bois, mais cela sans gestes exaspérés et sans bruyantes apostrophes, et tout aise même d'entendre Musset passer au loin en lui fredonnant sa ballade.



LA POÉSIE LYRIQUE

DU XIX[e] SIÈCLE

POURSUIVONS.

A l'influence des littératures anglaise et allemande, deux nouvelles influences encore se sont jointes sous Louis XVI : celle de l'*Ossian* de Macpherson et celle de l'Antiquité.

Ossian, bien qu'il nous arrive d'Angleterre et en anglais, n'appartient ni par l'inspiration ni par le style à la littérature anglaise. C'est un revenant des temps préhistoriques qui, en pleine civilisation, entonne brusquement les chants de guerre des peuples non civilisés. Que nous voilà loin des bourgeois de Richardson et des villageois de

Gessner, avec ses farouches combattants tout à leurs batailles et à leurs chasses, et que nous voilà loin surtout des prairies aux jolies fleurettes et aux coquets moutons que chantent nos Saint-Lambert et nos Florian, avec ses forêts ténébreuses où, sous la veillée lugubre de la lune, les nuages roulent hagards comme des bandes de fantômes! De Versailles à l'antique Calédonie nos regards peuvent contempler à présent toute l'âme humaine jusqu'en sa primitive simplicité et toute la nature jusqu'en ses sites les plus sauvages. Si prestigieuse est l'évocation, qu'elle met toutes les imaginations en délire quand, en 1777, Letourneur publie la première traduction complète des *Poésies Galliques* (1). On n'aperçoit plus que deux grands poètes au monde : Homère et Ossian. A quoi bon, dès lors, les règles des poétiques, puisque tout en les ignorant, ces deux maîtres ont surpassé tous les autres, et comment ne pas prendre en pitié la pâle phraséologie de Malherbe et de Boileau en écoutant ce pittoresque langage? Chacun, aussitôt, de vouloir chanter à l'unisson du vieux barde. Le style se colore, la phrase prend

(1) Paris. 2 vol. in-8. — Sur tout cela voy. : J. Texte *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, liv. III, ch. III, § 3.

des modulations inattendues, les termes méprisés de la botanique et de la minéralogie font irruption dans le langage poétique et les épithètes expressives se prodiguent à renforcer le sens des mots.

Puis, c'est l'Antiquité, elle aussi, qui vient nous donner des leçons d'indépendance ! Dès que l'on a pu observer de plus près ses arts dans le grand ouvrage de Winckelmann et sa vie intime dans les ruines retrouvées d'Herculanum, on a senti combien elle avait dû différer de ce grand Versailles d'autrefois que s'étaient imaginé les artistes et les écrivains du dix-septième siècle. Des archéologues et des voyageurs sont allés mesurer et dessiner ses monuments en Grèce et en Italie (1), des savants se sont appliqués à l'étude de sa civilisation et des érudits ont traduit et commenté scrupuleusement ses livres (2). Après l'Angleterre et l'Allemagne elle surgit comme un autre nouveau monde que l'on veut connaître aussi. Ses mœurs et ses institutions ressuscitent

(1) Jean Le Roy : *Ruine des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) ; *Observations sur les édifices des anciens peuples* (1767) ; Choiseul-Gouffier : *Voyage pittoresque en Grèce* (1782) ; — etc.

(2) Villoison, Vauvilliers, Camus, Laporte du Theil, Larcher, Ricard, Auger, Lefèvre de Villebrune, Belin de Ballu, etc. — V. Egger : *L'Hellénisme en France*, t. II, p. 288.

dans le *Jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélemy, ses temples dans les édifices de Brongniart et de Chalgrin, ses costumes dans les tableaux de David, ses chaises et ses trépieds dans les meubles de l'ébéniste Jacob. Force est bien de reconnaître que tous les doctes préceptes qu'on nous enseignait depuis deux cents ans pour l'imiter, n'ont servi qu'à nous faire perpétrer une littérature absolument différente de la sienne. On la revoit bientôt à travers une demi-érudition assez analogue à celle du seizième siècle et qui permet de la concevoir à peu près comme la Pléïade l'avait conçue. Aussi, quand André Chénier, né à Constantinople d'une mère grecque, essaie de modeler sa phrase sur celle des Anciens, c'est tout naturellement le vers de Ronsard, avec ses brisures, ses rejets, ses modulations et ses vigoureuses épithètes, qui se reforme sous sa plume.

Sur ces entrefaites, la Révolution éclate. Ce n'est plus l'heure de rêver ou de décrire et moins encore de chercher à savoir comment les étrangers rêvent ou décrivent. L'Angleterre, l'Allemagne et l'Antiquité ont certainement beaucoup contribué à fomenter ce besoin d'affranchissement qui enfièvre la France, mais nul ne s'en souvient plus. Les Anglais et les Allemands sont devenus des

hordes d'esclaves qu'il convient d'exterminer et l'on a trop à faire avec leur Pitt et leur Cobourg, pour penser encore à leur Shakespeare et à leur Gœthe. Tout souvenir s'éteint bientôt de ces littératures étrangères qui nous ont tant passionnés depuis trente ans. Seule, l'Antiquité, avec ses guerriers et ses libérateurs que l'on se promet chaque jour d'égaler, a qualité pour rester en faveur. Elle demeure l'unique inspiratrice. On invective les despotes avec des périodes de Démosthène et de Cicéron, on fait et refait le *Chant séculaire* d'Horace à la gloire de tous les héros, on rédige les réquisitoires et les journaux à la manière de Tacite, on célèbre les cérémonies solennelles en organisant, d'après les bas-reliefs romains ou les peintures des vases étrusques, de grandes processions, en toges et en chlamydes, promenant par les rues des vases et des faisceaux. Mais comme on ne trouve plus guère le temps étudier dans ses monuments et dans ses textes cette antiquité si longtemps oubliée, on supplée couramment à ce qu'on en ignore par ce que le dix-septième siècle a cru en savoir et, sur ce point encore, les progrès que le génie littéraire avait faits depuis trente ans sont bien vite compromis.

Avec l'Empire, l'influence grecque à son tour

s'éteint. On ne voit plus au fond du passé que la Rome impériale. C'est dans la seule civilisation des Césars qu'on va chercher des institutions pour le gouvernement, des lois pour les codes, des costumes pour les cérémonies, des temples pour le culte et des monuments triomphaux pour les victoires. Les rares recueils de vers qui parviennent encore à se faire écouter dans le perpétuel grondement du canon sont des épîtres familières à la manière d'Horace, des élégies à la façon de Tibulle, ou des poèmes descriptifs imités de Virgile et de Lucrèce (1). Puis l'empereur a trop à cœur de ressusciter autour de lui la gloire de l'ancienne monarchie pour ne pas s'employer de son mieux à faire reflorir la littérature classique du dix-septième siècle (2). Pour lui complaire, tous les rimeurs officiels pastichent à l'envi les odes de Malherbe et de J.-B. Rousseau, ou les tragédies de Corneille et de Racine. De l'Angleterre il n'est plus question : le blocus continental ferme l'entrée de la France à ses livres comme à ses denrées. L'Allemagne est depuis si longtemps

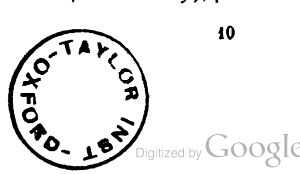
(1) Voir les œuvres de Delille, Fontanes, Saint-Ange, Daru, Ecouchard-Lebrun, Parny, Esménard, etc.

(2) Chaptal : *Mém.*, part. II, chap. III, part. III, chap. I ; — Arthur Lévy : *Bonaparte intime.* Liv. VI, § IX.

oubliée qu'en 1801 un Allemand écrivait de Paris : « Ici, pas une âme ne connaît Schiller ; les libraires eux-mêmes se souviennent seulement d'avoir entendu parler de quelques traductions de *Monsieur Schéet* (Gœthe) (1).

Enfin, voici la Restauration. La France, qui recule de vingt-cinq ans, se retrouve tout naturellement, comme aux abords de 1789, dans ses anciens abus politiques sans doute, mais aussi dans la phase d'émancipation littéraire que la Révolution avait interrompue. Que les écrivains libéraux persistent tant qu'ils voudront à imiter Voltaire, J.-B. Rousseau, Boileau, Racine et Corneille ; les nouveaux écrivains royalistes craindraient trop de continuer l'école pseudo-classique de ces vingt-cinq ans d'anarchie en se remettant à suivre avec eux la voie traditionnelle. On s'en revient ainsi tout naturellement à l'étude des littératures étrangères. Des émigrés qui, pendant leur long exil, ont eu tout le loisir de se familiariser avec elles, en rapportent des notions bien plus précises que celles de nos journalistes d'autrefois. L'*Allemagne* de Mme de Staël, mise

(1) Cité par V. Rossel : *La litt. allem. en France,* dans *Revue d'histoire littéraire de la France,* 15 avril 1895, p. 200.



au pilon en 1809 par l'Empereur est rééditée, et nous rapprend tout ce que nous avions su naguère sur le génie germanique. Enfin, une apparition inattendue de grands écrivains, les Byron, les Walter Scott, les Wordsworth, les Southey, impose de nouveau la littérature anglaise à l'attention de l'Europe. Chênedollé écrit en l'une de ses préfaces : « Dans le premier livre des *Études poétiques*, je n'avais pas cru devoir indiquer toutes mes imitations de lord Byron, parce qu'elles pouvaient être reconnues facilement, les ouvrages de ce poète étant entre les mains de tout le monde. » (1).

La marche libératrice est reprise. Cette fois, par bonheur, on n'aura plus à cheminer confusément, comme jadis, au hasard des informations et des découvertes. Pendant que les poètes impériaux s'épuisaient à rapetasser les formules classiques, quelques exilés, — Chateaubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, Senancour, etc., — qui avaient emporté avec eux à l'étranger la littérature du XVIIIe siècle finissant, l'organisaient, la façonnaient et la développaient jusqu'à la forme à laquelle elle devait logiquement aboutir. Avec *Atala, René, Les Martyrs, les Natchez*, *Delphine*, *Corinne,*

(1) Chênedollé : *Études Poétiques.* 1822. Avertissement.

Adolphe, Obermann, une nouvelle école est fondée. Ce n'est pas encore l'émancipation définitive qu'elle nous apporte, car elle reste trop manifestement imbue de la phraséologie ampoulée du temps de Louis XVI et de l'inspiration d'Ossian et de *Werther*. Néanmoins chacun sent qu'elle vient de clore l'étape des marches incertaines et que c'est d'elle qu'il faut à présent partir pour achever l'exode. De la prose, où jusqu'ici elle s'est exclusivement confinée, elle gagne peu à peu la poésie. En 1818 paraissent les *Messéniennes* de Casimir Delavigne, en 1820 les *Méditations* de Lamartine, et en 1822, les *Odes* de Victor Hugo.

Bien qu'on retrouve beaucoup trop encore l'inspiration d'Ossian et de *Werther* dans les *Méditations*, et celle de Chateaubriand dans les *Messéniennes* et dans les *Odes*, une indéniable originalité s'affirme en ces trois recueils. Après deux siècles enfin, les poètes ont recouvré le droit de dire franchement ce qu'ils pensent et ce qu'ils sentent, sans se soucier de se mettre entre eux à l'unisson d'après les traditions de leurs prédécesseurs ou les règles d'une école. Seulement, pour dire franchement ce qu'ils pensent et ce qu'ils sentent, il est bien visible que de nouveaux

moyens d'expression leur font encore défaut. Ces strophes et ces vers des *Messéniennes*, des *Méditations* et des *Odes*, ce sont toujours les strophes à structure canonique et les vers uniformes des poètes de la fin du dix-huitième siècle et de l'Empire, de M. J. Chénier, de Léonard, d'Ecouchard-Lebrun, de Millevoye, de Parny, de Chênedollé, c'est-à-dire presque encore de J.-B. Rousseau et de Malherbe. On n'a pu jusqu'ici que mettre de nouvelles paroles sur de vieux airs.

Mais, en 1826, voici paraître une quatrième édition des *Odes* de Victor Hugo augmentée de nouvelles *Odes* et de *Ballades*. Cette fois, c'est bien une autre langue poétique que nous entendons. Le mot propre surgit, concis et impérieux, à la place de l'encombrante et vague périphrase ; l'expression figurée condense, sans interrompre le discours, la classique comparaison qui le suspendait à tous moments ; les images imprévues ont supplanté les métaphores traditionnelles, et l'élocution poursuit son cours naturel sans s'embarrasser de recourir ponctuellement à l'apostrophe, à la prosopopée ou aux tropes tenus pour obligatoires. Et la versification elle aussi, s'est métamorphosée : on ne voit plus les vers traîner invariablement d'assonance en assonance leurs douze

syllabes impassibles, ils se ralentissent ou se précipitent avec la pensée, s'arrêtent ou bon leur semble sans se soucier d'atteindre la césure ou de s'aheurter à la rime, se groupent en combinaisons imprévues, disposent avec soin l'harmonie de leurs mots et font de la strophe entière une symphonie de rythmes et de sonorités (1).

Que s'est-il donc passé? Un fait bien simple et qui ne pouvait plus tarder. Pendant les dernières années de l'Empire l'attention, excédée à la fin de la rhétorique grecque et romaine, s'était reportée une fois encore vers la vieille France, et la Restauration, en ravivant le souvenir des anciens rois, avait ravivé le souvenir des traditions nationales. Au-dessous de la région sereine où règnaient Chateaubriand et Mme de Staël, on ne parlait plus que de cathédrales gothiques, de donjons, d'épées de Tolède, de cloches de monastères, de chevaliers et de troubadours. Mais le Moyen-Age était mal connu, presque tous ses poèmes sommeillaient encore ignorés dans la poussière des bibliothèques, et les quelques rimeurs du quatorzième et du quinzième siècle, édités sous Louis XV par Coustelier ou par Barbazan, nous offraient

(1) Sur les caractères distinctifs du vers nouveau, voy. la Préface de *Cromwell*.

une littérature rudimentaire qui ne pouvait rien nous inspirer. Aussi n'était-il résulté de cet engouement que de fades romances chevaleresques ou de doucereuses complaintes d'amour écrites en un puéril jargon sans pronoms et sans articles. Toutefois, à force de fureter parmi les livres du vieux temps, on avait rencontré ceux des poètes de la Pléiade. Une langue étrangement riche et pittoresque, la versification la plus savante et la plus libre que la France ait encore possédée, l'enthousiasme éperdu, la plus vigoureuse verve lyrique qui se soit manifestée au monde depuis les Grecs, toutes ces choses que nous avions tant cherchées, ces maîtres honnis nous les prodiguaient soudain. Or, Victor Hugo était venu depuis peu s'éduquer à leur école. Il les ignorait encore en 1822, lorsqu'il publiait ses premières odes, mais, en 1827, il en avait l'esprit si plein que, sur les trente-sept pièces qui composent le cinquième livre de ses *Odes et Ballades*, sept portent en épigraphe des vers de Jean de la Taille, de Ronsard, de Remi Belleau, de Joachim Du Bellay, de Desportes et de Baïf. La source interdite et murée depuis deux cents ans est enfin rouverte et tous à présent vont venir y puiser. En 1826, un choix des poésies de Ronsard

est publié (1). La même année l'Académie française met au concours une dissertation sur l'histoire de la langue et de la littérature française depuis le commencement du seizième siècle jusqu'en 1610 : Gérard de Nerval envoie un mémoire, Saint-Marc Girardin et Philarète Chasles se partagent le prix. Sainte-Beuve publie, en 1828, son *Tableau historique et critique de la poésie française au seizième siècle.* Chateaubriand salue en Ronsard « un ancien poète de la nouvelle école » (2). Dès lors, tout poète, avant de rimer, se fera l'écolier de quelqu'un de ces anciens maîtres. Alfred de Musset s'attachera de préférence à Régnier, Théophile Gautier suivra à la trace les derniers disciples de la Pléiade dans ses *Grotesques*, Banville et les Parnassiens iront souvent jusqu'au calque textuel des odelettes de Ronsard (3).

(1) A Paris, chez Werdet, 1 vol. in-32.

(2) Chateaubriand : *Mém. d'Outre-Tombe*, t. I., p. 381.

(3) Malgré l'évidence de ces faits, M. Brunetière conteste ici l'influence de Ronsard. Théophile Gautier qui devait être pourtant des mieux renseignés en la matière, avait dit : « Victor Hugo n'a fait 1830 que pour enrayer cette dégringolade de la langue ; sa forte main a retrouvé dans l'ombre des temps la main puissante du vieux Ronsard, et il a renoué, par dessus deux siècles de boileautisme aigu, les fécondes traditions de la Renaissance. J'étais le peintre de la bande. Je me suis lancé à la conquête des adjectifs, j'en ai déterré de

Après la liberté de l'inspiration, voilà donc la liberté de l'expression reconquise! Maintenant la révolution littéraire est terminée. L'école ro-

charmants et même d'admirables, dont on ne pourra plus se passer : j'ai fourragé à pleines mains dans le XVI[e] siècle. » M. Brunetière cite ces paroles et réplique : « S'il y a bien quelque vérité, l'erreur abonde aussi dans cette boutade ; et, historiquement, pour n'en relever qu'un point, ce n'est pas du tout, messieurs, la main puissante du vieux Ronsard que la forte main d'Hugo a retrouvée dans l'ombre des temps, c'est celle des *irréguliers* du début du XVII[e] siècle ; et Gautier lui-même, — j'en trouverais la preuve au besoin dans ses *Grotesques*, — n'a pas étendu plus haut ni plus loin ses conquêtes. Faisons exception pour Villon. Mais Regnier, l'auteur des *Satires*, et ses amis du Parnasse, les Berthelot, les Motin, les Sigogne ; mais Corneille, le Corneille de l'*Illusion Comique* et de *Clitandre*, le Corneille aussi du *Cid*, si vous voulez ; mais Théophile et Saint-Amant, Scarron, Scudery même, le conseiller Mathieu, Balzac et Voiture, Gongora, Marini, — voilà quels ont été les vrais maîtres à écrire de Gautier, comme aussi bien des romantiques en général » (t. II, p. 65). Pour voir combien ces considérations de M. Brunetière sont erronées, il suffit de rechercher l'origine des rythmes et des formes de strophes que les romantiques remettent en usage : on les retrouve aisément chez les poètes du seizième siècle, mais peu ou point chez ceux du dix-septième. Sainte-Beuve, excellent juge en la question, se prononce d'ailleurs avec Th. Gautier contre M. Brunetière : « L'Alexandrin, écrit-il en son *Tableau de la Poésie française au seizième siècle*, l'alexandrin à la césure variable, au libre enjambement, à la rime riche, qui fut celui de la Renaissance, celui de Molière, de Racine, en ses *Plaideurs*, que Malherbe et Boileau avaient le tort de mal comprendre et de toujours combattre, qu'André Chénier, à la fin du dernier siècle, retrouva, avec un bonheur inouï, est le même que la jeune école affectionne et cultive. »

mantique commence, ou, pour parler plus exactement, la grande école lyrique du seizième siècle, débarrassée non seulement des règles de Malherbe et de Boileau, mais encore de toutes les anciennes influences grecques, latines, italiennes et espagnoles, reprend son évolution interrompue depuis deux siècles.

Telle est l'histoire que M. Brunetière ne nous a pas dite (1), et qu'il remplace en son livre par une autre histoire qui joint à l'inconvénient d'apparaître un peu simplette, le défaut d'être manifestement artificielle. Pour lui, le Romantisme serait l'œuvre propre de quatre écrivains : J.-J.

(1) Peut-être même l'ignorait-il. Il dit, (t. I, p. 161) : « Si *Mme de Staël en avait en effet donné le signal, dans son Allemagne*, c'est bien alors, entre 1820 et 1830, comme si les nations de l'Europe ne s'étaient amalgamées que dans les plaines de Leipsig et de Waterloo, c'est alors que l'influence opère, et que par une conséquence du plus intime mélange de races qui se fut accompli depuis cinq ou six cents ans, l'*esprit des littératures du Nord s'insinue dans le nôtre.* Car, pour les littératures du Midi, vous le savez assez, notre ancienne littérature, notre littérature classique, celle du seizième et du dix-septième siècle, — en avait emprunté presque tout ce qu'elles contenaient d'assimilable au génie français. Mais si Voltaire et Ducis, au dix-huitième siècle, avaient imité Shakespeare, et si Diderot s'était largement inspiré de Richardson ou de Sterne, ils *n'en avaient pris que ce qu'ils y avaient trouvé de plus analogue à l'esprit classique ; et que voudrez-vous qu'ils eussent emprunté à la littérature allemande, puisqu'elle était encore à naître ?* »

Rousseau, qui en dégage les premiers éléments, puis Bernardin de Saint-Pierre, André Chénier, Chateaubriand, qui les développent et les coordonnent. Ainsi nos anciens historiens croyaient avoir écrit l'histoire d'une nation quand ils avaient narré la biographie de ses rois. Après ce que nous venons de voir, il serait assurément superflu d'argumenter pour établir que les chefs-d'œuvre de ces quatre maîtres ont été, non les causes, mais, tout au contraire, les conséquences de l'émancipation littéraire qui s'accomplissait au dix-huitième siècle. Si J.-J. Rousseau ose laisser parler son âme plus franchement que nul autre encore ne l'avait fait, c'est que les romanciers et les poètes de l'Angleterre ont déjà accoutumé les esprits à cette franchise; si Bernardin de Saint-Pierre écrit *Paul et Virginie,* ou dépeint la nature avec plus d'émotion que Rousseau, c'est que, depuis Rousseau, Gessner et les lyriques allemands sont venus répandre parmi nous le goût des épisodes idylliques et l'amour de la campagne; si Chateaubriand colore plus vigoureusement son style, rêve et pleure dans *René*, ou nous entraîne à travers les régions sauvages dans *Atala* et dans les *Natchez*, c'est qu'il a subi l'influence de Gœthe et d'Ossian; et si André Ché-

nier fait « des vers antiques sur des pensers nouveaux » c'est que l'Antiquité est redevenue à la mode. Leur grand rôle est seulement d'avoir donné la forme définitive à tout ce qui s'ébauchait confusément autour d'eux.

Mais si M. Brunetière simplifie trop aisément les origines de la poésie lyrique contemporaine, peut-être, en revanche, complique-t-il un peu plus qu'il ne conviendrait l'exposé de ses développements.

S'il avait intitulé tout bonnement son ouvrage *Tableau historique*, il aurait relu ses auteurs sans autre préoccupation que d'y recueilir des faits certains, et serait arrivé sans aucun doute à constater que les novateurs de la Restauration désignaient par le mot *Romantisme* une révolution et non une école. Au Moyen-Age, professaient-ils, la France avait eu sa propre littérature nationale, et c'était cette littérature *romane* ou *romance* que ses disciples nouveaux, les *Romantiques*, devaient rendre à ses libres destinées, en la délivrant des règles conventionnelles ou gréco-romaines dont les deux siècles précédents l'avaient entravée. D'autres termes que ceux de *romans* et de *romantiques* auraient assurément mieux convenu en l'occurrence, mais au fond, comme nous

l'avons vu, l'idée était juste. Aussi Victor Hugo se défendit-il toujours d'être l'apôtre d'une nouvelle école. « Pour lui, écrivait-il en 1824, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique... La littérature nouvelle est vraie... Il faut le dire et le redire sans cesse, ce n'est pas un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits, c'est un besoin de vérité » (1). Et plus tard, en 1831, il répétait : « Les misérables mots à querelle, *classiques* et *romantiques*, sont tombés dans l'abîme de 1830, comme *Gluckistes* et *Piccinistes*, dans le gouffre de 1789. L'art seul est resté » (2). Tout ce que voulaient les Romantiques c'était la liberté dans l'art, c'était l'affranchissement de l'individualité conviée désormais à s'exprimer hardiment sans s'astreindre à aucune formule ou s'inféoder à aucun maître, c'était l'arsenal des règles réduit à cette seule règle « que le poète aille où il veut en faisant ce qui lui plaît » (3). Or, verrons-nous depuis lors, des poètes s'insurger à leur tour contre cette proclamation d'indépendance ? Non, certes ! Aujourd'hui encore nos plus récents *décadents*

(1) V. Hugo : Préface des *Odes* (1824).
(2) V. Hugo : Préface de *Marion Delorme*.
(3) V. Hugo : Préface des *Orientales*.

revendiquent la pleine liberté de l'inspiration et du langage avec non moins d'énergie que les plus fougueux *Jeune-France* de 1830. Donc, nous sommes toujours romantiques, et tant que des formules anciennes ou nouvelles ne parviendront pas à contrecarrer l'initiative individuelle, romantiques nous resterons.

Mais puisque M. Brunetière avait écrit en tête de son livre le mot *Evolution*, il lui fallait à toute force discerner des phases dans l'histoire de notre poésie contemporaine. Qu'elle en ait eu, cela est indubitable, puisque tout ce qui vit évolue. Mais peut-être ne disposons-nous pas encore de la perspective nécessaire pour les bien mesurer et peut-être même n'ont-elles pas fini de s'accomplir. Nul ne saurait dire si le livre sur lequel nous édifions aujourd'hui une théorie survivra jusqu'à demain ou si le poète que nous dédaignons comme insignifiant ne sera pas celui que l'avenir proclamera l'ancêtre d'un genre nouveau. Qui peut prévoir si telle voie que nous voyons s'ouvrir sera dans cent ans ou l'impasse délaissée ou le grand chemin que prendront désormais les générations ? Comment être certain que le fait enregistré à l'heure actuelle comme typique n'apparaîtra pas plus tard une anomalie sans

conséquence ? Mais un théoricien qui s'est mis à la besogne n'est guère d'humeur à attendre complaisamment des révélations si lentes à s'affirmer. Au milieu de toutes ces difficultés M. Brunetière s'élance donc tête baissée. C'est merveille de voir avec quelle ingéniosité et quelle belle ardeur il s'y fraye un passage. Pourtant, à compter ensuite les détours souvent inexplicables qu'il a dû faire, les accidents qu'il n'a pu toujours éviter et tous les petits faits qu'il lui a fallu bouleverser confusément en jouant des coudes, on pressent bien qu'aucun logicien ne se déterminerait à le suivre.

De 1825 à 1840, nous dit-il, le Romantisme règne. Mais, d'après lui, le Romantisme n'est plus seulement, comme le prétendaient ses confesseurs, l'école de la pleine liberté permettant à tout poète d'aller « où il veut en faisant ce qui lui plaît » et, par conséquent, d'exprimer à son gré des pensées personnelles ou impersonnelles : c'est exclusivement l'école de l'expansion absolue du *Moi*. Y a-t-il plus de *Moi* dans les *Feuilles d'Automne* de Victor Hugo, ou dans le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve, qui sont des poésies romantiques, que, quarante ans plus tard, dans les *Epreuves* de M. Sully Prudhomme, ou dans les *Intimités* de M. Coppée, qui sont des poésies par-

nassiennes, c'est ce que l'on ne distingue pas bien clairement. Par contre, il semble tout aussi malaisé de ne pas continuer à tenir pour essentiellement romantiques des œuvres qui, comme le *Poème de Rodrigue* d'Emile Deschamps, par exemple, ne laissent pas transparaître la moindre lueur d'un *Moi* quelconque. Mais peu importe, car pour le moment nous avons bien d'autres *Moi* à doser. Voici d'abord le *Moi* de Victor Hugo : il ne se précise pas très nettement dans l'analyse qu'en fait M. Brunetière et l'on ne sait, en fin de compte, si on doit le considérer comme un *Moi* spontané, ou comme un simple écho du *Moi* des autres, mais c'est à coup sûr un *Moi* très vaste, très sonore, et merveilleusement orchestré. Le *Moi* de Sainte-Beuve survient ensuite, très discret, tout intime, et demandant à la perfection de la forme la vigueur qui lui manque pour prendre l'allure lyrique. Puis le *Moi* de Musset apparaît qui, tout délirant d'amour, s'épand éperdûment sans s'attarder à polir et à repolir ses vers. Si ces trois poètes se sont succédé dans cet ordre, il est possible, en effet, de voir en leurs œuvres les trois phases initiales d'une évolution, et le seul reproche que l'on pourrait faire à M. Brunetière serait de ne pas avoir assez clairement indiqué le sens

de cette évolution, car si Sainte-Beuve a modifié la manière d'Hugo en « subordonnant la pensée à la forme », on ne voit pas comment Musset en « subordonnant la forme à la pensée » a pu autre chose que défaire ce que Sainte-Beuve avait fait. Mais il se trouve, tout au contraire, que ces trois poètes ont publié leurs œuvres typiques simultanément, puisque les *Contes d'Espagne*, les *Poésies de Joseph Delorme* et les *Orientales* sont de 1829.

Dès lors, toute hypothèse d'une évolution doit être abandonnée, et l'on n'a plus qu'à constater cette vérité historique toute simple, que les trois lyrismes de Victor Hugo, de Sainte-Beuve et de Musset, sont trois lyrismes différents et nullement les trois états successifs d'un même lyrisme. Si M. Brunetière, au lieu de concentrer, — un peu arbitrairement, ce semble, — son attention sur ces trois seuls auteurs, l'avait étendue sur l'école romantique tout entière, il aurait pu constater encore le lyrisme philosophique de Vigny, le lyrisme satirique de Barbier, le lyrisme idyllique de Brizeux, le lyrisme descriptif de Gautier, le lyrisme adaptateur d'Emile Deschamps, c'est-à-dire autant de genres poétiques particuliers ayant leur existence distincte et, comme

l'avenir nous l'apprendra, ne confondant aucunement leurs destinées respectives. Mais il escamote Vigny et Gautier pour les transporter dans la période suivante, il élimine Brizeux en prétendant que sa manière ne lui a pas survécu, bien qu'aujourd'hui toute une école de poètes provinciaux le revendique pour père, et ne jette même pas un coup d'œil sur Barbier et sur Deschamps. Aussi conclurons-nous d'une façon toute différente en disant : Jusqu'en 1840, nul indice d'une évolution ne s'accuse distinctement dans le Romantisme, et si la poésie lyrique se présente sous diverses formes, c'est que chaque auteur l'a librement accommodée à son tempérament.

Inexplicable sera donc pour nous la période de transition que M. Brunetière va voir ensuite s'étendre de 1840 à 1850 et qui, selon lui, aboutit à « la défaite » et au « grand naufrage du romantisme ». L'avènement du socialisme, explique-t-il, vient de substituer dans les esprits la préoccupation des collectivités à celle des individualités et, dès lors, le *Moi* délaissé perd chaque jour de son intérêt et se retire peu à peu de la littérature, comme le prouvent les nouveaux romans humanitaires de George Sand, les poèmes tout philosophiques d'Alfred de Vigny et les vers impas-

sibles de Th. Gautier. Tout cela n'est pas très solide. D'abord, malgré les amples explications fournies, il est assez difficile de comprendre ce que George Sand vient faire en la circonstance, et comment un changement dans sa manière de romancier implique la certitude d'un changement analogue dans la poésie ; ensuite voilà plus de vingt ans déjà que Vigny écrit des poèmes philosophiques (1) et les quelques cinq ou six cents vers qu'il ajoutera pendant ces dix ans à son œuvre presque terminée (2), ne seront visiblement pas d'une autre veine que son *Moïse* ou son *Eloa* ; enfin, le lyrisme descriptif et, pour ainsi dire, tout verbal de Th. Gautier, date si bien, lui aussi, de 1830, que M. Brunetière va précisément chercher les meilleures preuves de son impersonnalité dans l'*Albertus*, qui est de 1832, et dans la *Comédie de la Mort*, qui est de 1838. Il est bien vrai pourtant que, de 1840 à 1850, le *Moi* semble se taire. Mais pourquoi ? C'est que, tout ainsi qu'après le grand effort créateur de la Pléiade, une longue

(1) Le *Moïse* est de 1822. — En 1837 déjà, Vigny écrivait : « Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique. »

(2) Sur les onze pièces composant son recueil posthume des *Destinées*, cinq seulement ont été écrites de 1840 à 1850.

lassitude s'est produite après le grand effort de 1830. Depuis lors aucun poète nouveau ne s'est manifesté. Hugo et Lamartine ont abandonné la poésie pour la politique, Alfred de Musset s'est retiré dans les contes et les proverbes, Alfred de Vigny n'écrit presque plus, Barbier et Emile Deschamps ont épuisé leur verve, Sainte-Beuve s'est fait critique, Gautier rédige des feuilletons ou voyage, Brizeux est à bout de forces. Nulle âme n'est plus qui ait à nous révéler des émotions exceptionnelles ou, tout au moins, qui sache les exprimer.

Le Romantisme, — j'entends seulement par ce mot, comme l'a demandé M. Brunetière, l'école de la pleine expansion du *Moi* — le Romantisme a si peu « fait naufrage » que, de 1850 à 1860, nous le voyons soudain reprendre triomphalement son règne avec les trois chefs-d'œuvre d'Hugo, les *Châtiments*, les *Contemplations* et la *Légende des Siècles*. Simple accident, répond la onzième leçon de l'*Evolution de la poésie lyrique en France*, c'est le soubresaut suprême d'une tradition agonisante qui, d'ailleurs, ne doit plus ce dernier réveil de vie qu'à l'effort d'un seul homme : Victor Hugo, rendu à la littérature par l'exil, peut encore, à force de génie, imposer ses effusions

personnelles à l'admiration de l'Europe, mais, au-dessous de lui, la poésie impersonnelle qu'ont inaugurée le socialisme, George Sand, Vigny et Gautier, ne continue pas moins de se développer en attendant qu'il se taise. Soit! Regardons au-dessous de lui : qu'y voyons nous ? Toujours le *Moi*, le *Moi* partout. Baudelaire met effrontément toute son âme à nu. Gautier, bien que ciselant de plus en plus soigneusement ses strophes, donne en ses ***Emaux et Camées*** le journal de ses impressions intimes et sa seule œuvre peut-être où le « Je » s'étale à chaque vers. Leconte de Lisle, malgré l'allure impassible qu'il s'impose, promène son éternelle angoisse à travers la Grèce et les mondes barbares, comme un désespéré cherchant en de lointains voyages l'oubli de sa douleur. Et, au-dessous encore, ce sont toujours comme leurs prédécesseurs de 1830, leurs joies et leurs tristesses que Louis Bouilhet et Joséphin Soulary nous chantent.

Où donc est-elle cette école de poésie impersonnelle que M. Brunetière croyait déjà toute formée, lorsque de Guernesey, comme d'une autre île d'Elbe, Hugo est revenu débarquer en triomphateur ? Elle existe à la vérité si peu, que nous ne la voyons même pas essayer de s'emparer

du champ que Victor Hugo lui laisse libre quand, de 1860 à 1870, il abandonne la poésie pour le roman. Ici, pourtant, M. Brunetière mène grand bruit d'une doctrine nouvelle, le Naturalisme, qui, en imposant aux poètes l'imitation de la nature, vient enfin réfréner leur fantaisie par une règle fixe que l'anarchie romantique n'avait pu leur donner. Que cette doctrine soit prêchée avec plus d'insistance de 1860 à 1870, il se peut, et les nombreuses professions de foi que M. Brunetière emprunte aux romanciers, aux critiques et aux philosophes de cette époque ne permettent pas d'en douter, mais que le romantisme l'ait méconnue, on ne saurait l'admettre. Ne lisions-nous pas, trente ans auparavant, dans la préface des *Odes et Ballades* : « Il faut le dire et le redire, ce n'est pas un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits, c'est un besoin de vérité, et il est immense... Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la Nature, qu'un guide, la Vérité. » Est-ce la précision descriptive que le Naturalisme va enseigner à la poésie ? mais, dès 1830, Gautier la possédait. Est-ce la couleur locale ? mais nuls plus que les premiers romantiques ne l'ont recherchée, et si les faibles connaissances archéologiques de leur temps ne leur ont pas permis de

l'obtenir plus exacte, on serait assez mal venu, surtout après leur avoir tant reproché leur « bric-à-brac », de nier qu'ils ont fait tous les efforts possibles en sa faveur : le pittoresque de Leconte de Lisle lui-même, n'est que celui d'André Chénier perfectionné par soixante-dix ans d'études historiques. Est-ce l'observation attentive et impitoyable de la réalité ? mais, si elle s'accuse en effet de plus en plus dans le roman et le théâtre, on la voit au contraire s'affirmer de moins en moins dans la poésie. En ce moment pontifie le groupe des *Parnassiens* qui proclameraient justement une doctrine tout opposée s'il était vrai, comme on l'a tant répété, et comme M. Brunetière semble encore le croire, qu'ils exigeassent l'art pour l'art, c'est-à-dire déniassent toute importance à l'observation, à l'imagination ou à l'émotion pour ne rechercher dans l'œuvre poétique que la beauté absolue de la forme. Mais non, la théorie des Parnassiens est simplement : « Aimez, espérez, souffrez, mais pensez et rêvez, et sachez mettre en usage, du plus noble au plus humble, du rythme à la ponctuation, tous les moyens de votre art » (1), et c'est si bien là encore toute la théorie

(1) H. Laujol, cité par Catulle Mendès : *La légende du Parnasse comporain*, p. 42.

de 1830, que M. Catulle Mendès, l'organisateur et l'historien du groupe, propose pour ces « Jeune-France ressuscités » le nom de « néo-romantiques » (1). Parcourons, au reste, le *Parnasse Contemporain*, leur revue officielle; la plupart d'entre eux sont des jeunes gens qui renonceront à la poésie après quelques essais infructueux; bon nombre d'autres s'en iront chercher ailleurs une notoriété plus effective et ne nous serons bientôt plus connus que comme romanciers, critiques, journalistes, députés ou magistrats; et sept ou huit seulement laisseront un nom et une œuvre de poètes. Or, parmi ces sept ou huit poètes, nous en voyons bien deux, — Th. de Banville et M. de Hérédia, — qui se donnent visiblement des thèmes quelconques sans autre intention que de les mettre en beaux vers, mais tous les autres, MM. Sully Prudhomme, Coppée, Catulle Mendès, Léon Dierx, Paul Verlaine, sont bien les plus pensifs et les plus émus des hommes, nous entretiennent constamment de leur *Moi*, restent fidèles à toutes les formes rythmiques de leurs prédécesseurs et, en définitive, paraissent bien plus chercher à continuer Sainte-Beuve,

(1) Catulle Mendès : *La légende du Parnasse contemporain*, p. 11.

Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Alfred de Vigny et Victor Hugo, qu'à inaugurer une manière originale. « Jamais ils ne furent, jamais ils ne tentèrent d'être des novateurs ! » nous crie M. Catulle Mendès (1) ; c'en est assez pour que nous ne puissions, avec M. Brunetière, supposer ici une phase d'évolution.

A l'heure actuelle, où nous voici enfin parvenus avec les derniers Parnassiens, ce ne sont plus seulement quelques modifications secondaires, c'est toute une révolution que les *Symbolistes* et les *Décadents* nous promettent. Mais une révolution n'est jamais certaine que quand elle a réussi et, pour le moment, nous ne saurions prévoir encore si l'insurrection de ces nouveaux venus ne sera pas simplement une malencontreuse échauffourée. Maint critique accorde, il est vrai, qu'ils pourraient fort bien constituer une école originale si quelque grand poète apparaissait un jour ou l'autre parmi eux. Seulement, depuis dix ans déjà que les premiers appels à la révolte ont retenti, ce grand poète ne s'est pas encore révélé. Un prestigieux rhéteur, semble-t-il, serait plutôt à attendre, car, dans l'œuvre

(1) Catulle Mendès : *La légende du Parnasse contemporain*, p. 20.

symbolique, l'identité constante des thèmes, des conceptions, des métaphores et du langage, trahit bien plus un patient emploi de formules qu'une inspiration imprévue. Isoler les uns des autres les divers sentiments de l'âme, écrire en majuscule la première lettre de leur nom afin de les transformer en personnages allégoriques, puis les montrer, tantôt comme de blanches déesses s'ébattant sur des grèves que gemment de pierreries les rayons du couchant et l'éclat des fleurs, ou tantôt comme des vierges éplorées gémissant dans un vieux manoir perdu dans de mystérieuses futaies, c'est là, en somme, un procédé assez élémentaire qui ne peut engendrer qu'une littérature trop artificielle pour paraître jamais en vie et trop banale pour ne pas fatiguer promptement. Ce n'est pas, d'ailleurs, rompre irrévocablement avec les romantiques qu'abuser plus qu'eux du Moyen-Age, ni renouveler beaucoup leur fonds d'idées que de le mettre en rébus. Est-il plus probable que ces novateurs effrénés parviendront à nous imposer l'usage du vers non rimé et non mesuré, ou la pratique d'une langue exaspérément compliquée, qui a surtout cela pour elle que le monde ne l'entend ni ne la parle ? Pour des raisons qu'a très bien déduites M. Brune-

tière, et pour quelques autres non moins péremptoires, on ne saurait qu'en douter. Jusqu'ici, rien encore ne nous porte à croire que l'avenir ne verra pas notre poésie sortir indemne de l'école symboliste comme d'un malaise passager, si toutefois la notoriété des symbolistes, qui arrive à peine jusqu'à nous, peut parvenir jusqu'à lui.

En définitive, notre poésie du dix-neuvième siècle n'accuse pas de transformations assez sensibles pour que nous puissions saisir distinctement en son histoire des phases d'évolution. Que le *Moi* s'y soit manifesté sous les aspects les plus divers, qu'il y ait apparu tour à tour triste ou gai, anxieux ou indifférent, enthousiaste ou sceptique, profond ou léger, méticuleux ou vague, remueur de pensées ou arrangeur de mots, c'était là une conséquence inévitable de la sincérité que le romantisme lui avait imposée et nous ne saurions rien en conclure, sinon cette vérité bien connue que tout homme a son tempérament intellectuel particulier. Si même nous voyions les sentiments religieux, politiques ou sociaux, varier d'une génération à l'autre, chez tous ces poètes, ce serait à l'histoire morale de ce siècle qu'il faudrait laisser l'étude de ce mouvement tout philosophique qui ne concerne en rien la littérature.

Seules les modifications qui auraient pu se produire dans l'art d'exprimer les idées individuelles ou générales importeraient à l'histoire littéraire ; et ces modifications nous ne les constatons point. Aujourd'hui encore, c'est bien la poétique de 1830 que nous pratiquons jusqu'en ses moindres particularités. Nous conservons toujours les mêmes genres caractéristiques, les mêmes rythmes, les mêmes formes de strophes, les mêmes procédés de composition et de developpement, le même vocabulaire et les mêmes habitudes de style. Victor Hugo aurait pu écrire en 1880 sa *Tristesse d'Olympio*, telle qu'il l'avait écrite en 1835, et maint sonnet de M. Sully Prudhomme se glisserait très bien sans disparate parmi les sonnets de Sainte-Beuve ou d'Arvers. Que, pour la commodité de l'exposition historique, on restreigne si l'on veut le titre de *romantiques* aux poètes qui, de 1830 à 1840, l'ont revendiqué les premiers, ou que l'on étende celui de *Parnassiens* à tous les poètes qui se sont succédé de 1860 à 1880, il n'en est pas moins évident qu'une seule école s'est continuée à travers le siècle entier.

II

LES ROMANTIQUES

12.

LES POÈTES ROMANTIQUES

En 1879, Edouard Fournier s'avisait de composer un volume intitulé : *Souvenirs de l'École Romantique,* en consacrant quelques pages de biographie et d'anthologie à tous les poètes qui avaient plus ou moins brillé de 1825 à 1840. Quatre-vingt-dix-neuf noms survivaient encore. Il avait bien dédaigné volontairement certains rimeurs qui lui semblaient un peu trop excentriques, tels que Lassailly, Philothée O'Neddy ou Pétrus Borel, mais, en revanche, il en avait accueilli maints autres qui ne se seraient guère attendu en ce temps-là à passer un jour pour romantiques et même pour poètes. Chateaubriand, Ancelot, Denne-Baron, Guiraud, Lemercier, Soumet, Nodier même, tout en entretenant sou-

vent les meilleures relations d'amitié ou de sympathie avec les adeptes de la nouvelle école, n'avaient jamais adhéré ouvertement à leurs théories et n'étaient, en somme, que des classiques libéraux. Aussi bien, puisqu'il n'est lettré au monde qui ne se soit amusé à griffonner des vers en ses moments perdus, ne saurait-il suffire de quelques strophes enfouies en une revue inconnue ou même d'un malencontreux volume prescrit par cinquante ans d'oubli, pour consacrer poètes des prosateurs invétérés comme Ampère, Balzac, Aloysius Bertrand, Paul Féval, Gavarni, Léon Gozlan, Maurice de Guérin, Jules Janin, George Sand, Michelet, Edgar Quinet, Frédéric Soulié, Émile Souvestre ou Eugène Sue. Mais si nous éliminons tous ces romantiques malgré eux et tous ces poètes sans le savoir, soixante-dix-huit noms nous restent encore. C'est plus qu'il n'en faut pour répéter, avec Édouard Fournier, d'après Tacite « *Quindecim anni grande ævi spatium.* »

Depuis lors dix-sept nouvelles années se sont écoulées et plus d'un demi siècle nous sépare de l'école romantique. A telle distance nous ne sommes plus parmi ceux qui jugent, mais parmi ceux qui n'ont qu'à enregistrer des jugements. Ils

ont été lus et relus à tous les points de vue possibles ces poètes déjà si lointains, on les a examinés, discutés, repris ou rejetés tout à loisir. Le plus large sursis leur a été laissé pour en appeler de génération en génération du verdict de leurs contemporains et ce serait bien miracle s'ils bénéficiaient ou pâtissaient encore des enthousiasmes irréfléchis ou des mépris inconsidérés de la première heure. Nous pouvons donc tenir le recensement effectué par Édouard Fournier pour suffisamment exact et y chercher les éléments d'une statistique sérieuse. Considérons les uns après les autres tous ces poètes grands ou petits et essayons de déterminer, non selon nos sentiments personnels, mais d'après l'opinion générale, la place définitive qu'ils ont enfin acquise dans l'histoire de notre littérature. Un siècle qui finit a le devoir de songer à mettre quelque ordre en ses affaires et de bien évaluer le patrimoine qu'il doit léguer à l'âge suivant.

I

On disait pendant la Restauration : « Lamartine, Hugo, Casimir Delavigne. » Sous Louis-

Philippe, on a dit : « Hugo, Lamartine et Béranger. » Mais dès 1868, Théophile Gautier entérinait dans un rapport officiel « la phrase glorieuse et consacrée : Lamartine, Victor Hugo et Alfred de Musset » (1) Depuis, l'opinion publique ne semble plus avoir varié. Donc, Hugo, Lamartine et Musset demeurent les trois grands poètes de l'école romantique.

Une seule question peut à certains moments paraître discutée : celle de savoir en quel ordre ils se présenteront devant la postérité.

Ici encore le sentiment général s'est toujours prononcé, depuis quarante ans, d'une façon invariable pour mettre Hugo au premier rang et Musset au troisième.

Mais Hugo a contre lui bien des adversaires politiques et religieux qui ne peuvent se résigner à l'admirer tout à fait, bien des lettrés qui ont rapporté du fond de l'enseignement universitaire un peu de la mauvaise humeur qu'y avait laissée les classiques de 1830, puis les mystiques de toutes catégories que la netteté de son verbe effraie, enfin les décadents et les symbolistes qui ne sauraient laisser échapper une si belle occasion

(1) Th. Gautier : *Les progrès de la Poésie Française depuis 1830*, à la fin.

de se montrer en désaccord avec le vulgaire. Aussi voit-on de temps à autres quelques dissidents se mettre en campagne pour faire passer Lamartine devant lui. Articles de journaux, études de revues, brochures et livres se succèdent et finalement une polémique s'engage. En général on se borne de part et d'autre à échanger des considérations esthétiques et des impressions personnelles. Les *Lamartiniens* proclament les vers de Lamartine bien supérieurs à ceux d'Hugo et les *Hugotistes* ne manquent pas de répliquer que les vers d'Hugo sont bien supérieurs à ceux de Lamartine. Puis, dès que la discussion menace de s'éterniser ainsi sans résultat appréciable, les arguments sentimentaux viennent relayer les arguments littéraires. On démontre que l'enterrement d'Hugo fut moins touchant que celui de Lamartine ou que Lamartine fut un homme d'État bien plus profond qu'Hugo, ce qui ne permet plus de douter que les *Contemplations* ne soient très inférieures aux *Harmonies*. Les allégations les plus singulières sont d'ailleurs autorisées. Un beau jour, M. Jules Lemaître a solennellement déclaré qu'Hugo avait tout au plus traité une demi-douzaine de thèmes en toute son œuvre, bien que personne n'eût encore entrevu la moindre

analogie entre *Sarah la Baigneuse*, l'*Ode à la Colonne*, la *Fête chez Thérèse*, la *Prière pour tous*, la *Fiancée du Timbalier*, la *Tristesse d'Olympio*, *Booz endormi*, la *Forêt mouillée*, les *Pauvres gens*, ou cent autres pièces aussi dissemblables. Cependant, si beaux que soient ces pas d'armes et malgré les nombreux académiciens aux phrases brodées qui chatoient dans le camp des *Lamartiniens*, le public continue à passer en toute indifférence autour du champ clos. Seulement quelques jeunes gens qui n'ont point encore eu le loisir de lire les *Méditations* ou *Jocelyn* se décident à les acheter, et deux ou trois gazettes publient aussitôt des notes de libraires attestant que ces livres ne se sont jamais tant vendus depuis nombre d'années. Si la suprématie de Lamartine était vraiment évidente on n'aurait sans doute pas besoin de recommencer si souvent à la démontrer.

Ce seul fait que V. Hugo reste, après cinquante ans, le plus lu de nos poètes, le plus souvent cité et le plus constamment présent dans toutes les mémoires, suffit à prouver qu'il se maintient toujours au premier rang. Mais quand bien même la critique réussirait à convaincre le public qu'il marche tout au plus de pair avec Lamartine

comme poète, deux autres raisons péremptoires nous forceraient à constater qu'il le surpasse encore par la puissance et l'ampleur du génie. D'abord il fut novateur, tira lui-même de son seul cerveau sa verve, son imagination, son style, sa langue et dota la France d'une poésie absolument nouvelle, tandis que Lamartine ne se dégagea jamais de l'inspiration et de la poétique de ses devanciers, n'émit aucune note inconnue et demeura, en somme, un Chateaubriand en vers (1) ou, si vous aimez mieux, un Baour-Lormian de premier ordre (2). Ensuite Hugo cultiva avec une égale maîtrise, non seulement, comme son rival, le genre lyrique et descriptif, mais encore la satire, l'épopée, la poésie familière, et, de plus, donna aussi dans le drame et le roman, où Lamartine échouait piteusement avec *Toussaint Louverture* et *Geneviève* (3), des œuvres comme *Hernani, Ruy-Blas, Notre-Dame de Paris* et même les *Misérables* qui, pour n'être pas du goût de tous les partis littéraires, n'en sont pas moins des monuments durables.

(1) Comparez surtout les *Confidences* et les *Mémoires d'Outre-tombe :* des pages entières de ces deux livres semblent écrites de la même main.

(2) V. pour plus de détails l'étude suivante.

(3) *Graziella* et *Raphaël*, sont, non des romans, mais des épisodes autobiographiques dans le goût d'*Atala* et de *René*.

A l'égard de Musset, point de controverses. Même au temps de sa plus grande vogue, c'est-à-dire de 1850 à 1870 (1), il ne s'est trouvé personne dans le monde de la jeunesse et des femmes qui savait ses deux volumes par cœur, pour le prétendre plus grand qu'Hugo ou Lamartine. C'est que visiblement il ne les a jamais égalé sur un point, la perfection de la forme. N'ayant ni, comme le premier, le scrupuleux respect de l'art d'écrire, ni, comme le second, le don inné de la pure diction, il laissait courir inconsciemment sa plume au gré de son inspiration souvent irrégulière, sans autre préoccupation que la recherche d'une certaine redondance de sons harmonieux qui est sa mélodie propre. Il dédaignait la salutaire discipline des rythmes, acceptait pour rimes les premières assonances venues, se contentait de l'expression approximative quand le mot propre tardait à se présenter, égarait la métaphore commencée, parlait sans penser, et, jusqu'en ses meilleurs morceaux, s'oubliait en vers qui ne voulaient rien dire (2) ou en périodes amphigou-

(1) V. Sainte-Beuve : *Causeries du Lundi* t. I, p. 301 et 305.

(2) Par exemple, ceux-ci :

« Crois-tu donc que je suis comme le vent d'automne
Qui se nourrit de pleurs jusque sur le tombeau
Et pour qui la rosée est une goutte d'eau ».

(Nuit de Mai)

riques (1). Mais, en revanche, parmi ses nombreux ennemis — les philosophes austères qui lui ont jeté l'anathème au nom de la morale outragée ou de la religion méconnue, et les graves penseurs qui, comme M. Alphonse Daudet, n'ont voulu voir en son âme insouciante qu'un « roseau sans moelle » ou « une fleur sans calice » (2) — nul non plus ne s'est trouvé pour ne le traiter qu'en poète de second ordre. Son inspiration, en effet, offre toutes les qualités de spontanéité et de plénitude auxquelles on reconnaît celle des grands maîtres. Plus original que Lamartine, il eut comme Hugo, la puissance créatrice qui fait dire des choses que personne encore n'a dites en un langage que personne encore n'a parlé. Lui aussi il dota la poésie d'un nouveau monde. Et ce monde était d'autant plus imprévu qu'il le trouvait ici-bas même et non dans les hautes régions du rêve où s'élevaient, en délaissant

(1) Celles-ci, entre autres :

« L'un, comme Caldéron et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine
En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie avec sa nudité »
(La coupe et les lèvres, dédicace).

(2) A. Daudet : *Les Amoureuses (Le 1er Mai 1857).*

l'humble vie terrestre, Lamartine, ce dieu tombé qui se souvenait des cieux, et Hugo, ce titan qui les escaladait. Il était demeuré l'un de nous, se contentant de donner l'accent immortel à nos passions, à nos souffrances et à nos joies. Bien lui en a pris, car il est resté ainsi le plus humain de nos poètes et, seul en toute l'école romantique, a pu garder intactes les plus charmantes facultés de l'esprit français dont les grands contemplateurs avaient dû se défaire pour monter plus haut, le naturel, la bonne humeur, la plaisanterie alerte et fine, la gaieté insouciante, l'ironie, la fantaisie et le caprice.

II

Les poètes de second ordre... mais non, il n'en est qu'un, Alfred de Vigny.

Impossible de l'admettre dans le groupe triomphal d'Hugo, de Lamartine et de Musset. Il n'a point leur toute puissante imagination qui animait l'univers entier et suscitait dans l'au-delà les univers inconnus. Son âme ne vibre point ainsi que la leur de toutes les vibrations des nôtres.

Leur grande verve qui, comme un souffle venu d'en haut, nous soulevait de terre et nous entraînait à travers leurs visions, n'est pas en lui. Alors qu'ils savaient tout chanter, il n'a plus à nous entretenir que de la grandeur et de la servitude du génie condamné à vivre parmi les hommes (1). La grande symphonie a cessé où se mêlaient tous les cris de joie et de douleur de l'humanité, et sa voix ne murmure plus que frêle et solitaire comme un mélodieux chant de flûte.

Mais aussi comment songer un seul instant à le confondre dans le chœur des autres poètes qui l'entourent ? C'est de bien plus haut que nous viennent ses accords. Au-dessus de la zône de leurs orages, il s'est refugié, pour n'en plus redescendre, dans la région tranquille du silence et de l'azur, qu'ils pourront bien atteindre parfois dans leurs grands coups d'ailes, mais dans laquelle ils ne se maintiendront jamais constamment comme lui. Là, délivré de leurs agitations et de leurs défaillances, il a pu poursuivre sans trouble son altière méditation, et son œuvre a gardé l'harmonie de la grande paix des cieux. Aucun de ses rivaux

(1) C'est le thème principal de son œuvre : il l'a traité non-seulement dans ses poésies, mais encore dans ses drames et dans ses romans, *Chatterton*, *Stello*, même *Cinq-Mars*.



n'aura cette pure élévation que nulle passion n'altère. Pas un surtout ne saura parler aussi naturellement ce mélodieux langage poétique dont les mots, presque immatériels, semblent le bruissement même des visions éthérées qu'ils évoquent.

Laissons-le donc marcher seul, comme un prêtre, à la suite des dieux. Plus tard seulement, quand de nouvelles générations passeront, on verra peut-être encore deux nouveaux poètes venir l'y rejoindre : Baudelaire, le prêtre des messes noires, qu'il faut bien ranger, lui aussi, tout près des grands maîtres puisqu'il aura comme eux le pouvoir créateur et saura découvrir dans les bas-fonds de l'âme un nouvel empire où régner seul; puis, Leconte de Lisle, le prêtre du nirvana, qui, solitaire et altier comme Vigny, préférera du moins rester parmi nous à se consoler de la bataille des hommes par le spectacle de la paix des choses, et agrégera syllabe par syllabe, en son recueillement, les vers les plus parfaitement beaux dont la langue française soit capable.

III

Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Brizeux... Nous voici maintenant parmi les poètes de troisième ordre.

On ne saurait se résigner sans regret à ne pas mettre Théophile Gautier en meilleure place. Mais non, cela est juste, en somme. Il ne saurait aller de front avec les quatre grands poètes que nous venons de voir passer. Puis, il faut le reconnaître aussi, ce versificateur impeccable que Baudelaire appelait « le parfait magicien ès-lettres françaises » est bien plus un prestigieux styliste qu'un vrai poète. Si beaux que soient ses vers aux rimes inattendues, aux savantes structures, aux mots évocateurs, aux mille sons et aux mille teintes, on n'y sent point courir le mystérieux frisson de l'Inconnu. Ses pensées ne sont point de celles qui jaillissent d'elles-mêmes en chant et, le plus souvent, s'accommoderaient tout aussi bien de la prose. Elles n'arrivent à nous charmer que par l'habile travail de contre-point qu'il sait exécuter autour d'elles. Mais les plus savantes variations orchestrales ne sauvent que rarement la

banalité d'un thème, et tandis que les gens du métier admirent la virtuosité du praticien, la foule des auditeurs qui attend vainement le motif inspiré reste indifférente. Aussi Théophile Gautier est-il beaucoup plus vanté que lu. Vrai maître pour les lettrés qui savent apprécier tous les mérites de l'art d'écrire, il ne sera jamais qu'un admirable parleur pour les simples mortels qui reconnaissent plutôt le poète à son âme qu'à son langage.

Sainte-Beuve eut quelques-uns des dons qui manquaient à Théophile Gautier. Pendant cinq ou six ans subsista en lui, à côté d'un prosateur en excellente santé, un poète mort jeune, doué d'une sensibilité très vive, un peu névrosé, volontiers enclin aux rêveries tranquilles et qui, trop débile pour parler à voix bien haute, vous murmurait parfois, dans l'intimité, des confidences et des impressions familières d'une simplicité charmante. Par malheur, ce fut presque toujours le prosateur qui se chargea de mettre en vers les pensées du poète, et la verve spéciale qu'exigeait ce travail lui manquait. Il avait beau invoquer la rime sur les rythmes les plus tintants de Ronsard, elle ne se révélait jamais assez sonore pour donner à son débit quelque apparence de

chant, l'image s'esquissait sans parvenir à se dessiner, et les vers poursuivaient leur trot régulier sans le moindre soubresaut insolite. De là un certain nombre de pages pâles et presque effacées qu'on ne feuillette plus que d'un doigt distrait, mais quelques morceaux d'une mélancolie pénétrante qu'on aimera toujours à relire aux heures de rentrée en soi-même, dans la tranquillité que les fanfares des grands poètes troubleraient.

Brizeux est un Sainte-Beuve de province, plus poète, mais moins artiste. Son vers qui se traîne sans couleur et sans harmonie est bien le plus médiocre langage qu'un rimeur puisse parler et cependant, comme d'une lande inculte de maigres herbes dénuées de fleurs montent parfois de suaves parfums, une exquise poésie doucement s'en dégage. Nul n'a fait chanter plus simplement l'âme simple des illettrés, et su, sans aucune rhétorique, insinuer dans la littérature la saveur de la vie agreste. Il a surtout ce mérite d'être le seul poète français qui ait eu le sens vrai de la poésie idyllique.

IV

Si l'école romantique a sa Pléiade comme l'école de Ronsard, ces sept poètes en sont les sept étoiles. Seuls ils gardent encore après cinquante ans tout leur éclat du premier jour. Seuls ils nous ont laissé des *œuvres complètes*.

Attendons-nous tout au plus désormais à trouver des *œuvres choisies,* car nous abordons les poètes moins heureux qui ne doivent plus un reste de gloire durable qu'à l'excellence inopinée d'une mince brochure ou de quelques pièces de vers. Ce sont les *poètes d'anthologie.* En glanant dans leurs livres oubliés quelques pages exceptionnelles il serait facile de composer un volume de première valeur. Aucun éditeur ne s'est encore avisé d'un tel recueil. Mais, à quoi bon ? il existe déjà dans toutes les mémoires et l'on n'a pour le feuilleter qu'à se redire certains morceaux fameux que tout le monde sait par cœur.

En tête, comme à la place d'honneur, voici une quinzaine de pièces extraites des *Iambes* et d'*Il Pianto* d'Auguste Barbier. Si celui-là avait été toute sa vie ce qu'il fut seulement pendant

quelques mois, c'est au premier rang des élus que nous aurions eu à le saluer. Originalité absolue de la pensée et de l'expression, imagination créant à profusion les images, verve impétueuse déroulant sans faillir les plus complexes métaphores pendant des pages entières, intensité d'émotion débordant par delà les douze syllabes du vers, toutes les facultés extraordinaires des grands poètes brillèrent un moment en lui. Brusquement elles s'éteignirent après qu'il eut à peine écrit deux cents pages. Depuis lors, il s'exténua à enfler la voix et à rechercher les conceptions bizarres sans pouvoir les ranimer et rampa trivial et boursouflé au-dessous du médiocre. Pas un vers n'a subsisté de ses *Satires et Chants*, de ses *Rimes légères*, de ses *Silves* et de ses *Satires* : seul son petit volume composé des *Iambes, d'Il Pianto*, et de *Lazare* nous reste : encore ne les lit-on même pas jusqu'au bout.

Quelques pages de Mme Desbordes-Valmore s'offrent ensuite. Peut-être ne trouvera-t-on pas grand chose à sauver dans ses premiers recueils écrits encore sous l'influence de la poétique du premier Empire et qui sentent beaucoup trop leur Millevoye et leur Parny. Mais de toute cette poésie artificielle qui la fit, dès ses débuts, procla-

mer « une dixième muse » un vrai poète auquel on n'a pas d'abord assez pris garde s'est enfin dégagé. Depuis 1840 elle a marché seule dans sa propre voie, laissant s'exhaler les passions et les anxiétés de son âme de femme en cris si intenses et si troublants que les symbolistes d'aujourd'hui se sont plu à reconnaître en elle une ancêtre (1).

On se souvient à peine d'Émile et d'Antoni Deschamps, mais leurs noms ont trop retenti dans les premières luttes du romantisme pour qu'on se résigne à les oublier complètement. D'Émile, fluide, incolore et facile jusqu'à la banalité, on conservera, à titre historique, la *Romance du roi Rodrigue.* Antoni, plus substantiel et mieux doué, nous donnera cinq ou six morceaux de ses *Italiennes* et de ses *Dernières paroles.*

Hégésippe Moreau, pour être mort de misère à vingt-neuf ans, a gardé une notoriété particulière que son œuvre ne lui aurait sans doute pas aussi longuement assurée. Médiocre était son inspiration qui lui permit tout au plus d'élaborer en dix ans un recueil de deux cents pages presque entièrement composé de satires imitées de Barthélemy et de chansons imitées de Béranger.

(1) Voy. Verlaine : *Les Poètes maudits*, p. 55.

Toutefois, à cinq ou six reprises, la douleur lui arracha des vers bien spontanés qu'on ne saurait relire sans émotion. Donc, sa *Voulzie*, sa *Fermière,* son élégie *sur la mort de sa cousine*, son *Quart d'heure de dévotion*, et peut-être deux ou trois pièces encore, enrichiront notre volume.

Puis nous extrairons du fatras symbolique de Victor de Laprade quelques beaux passages alliant la pureté de la forme à la pureté de la pensée, bien que ce noble esprit ait hanté toute sa vie les hautes régions sans y rien découvrir et sans réussir à contracter le moindre accent personnel. A Gérard de Nerval nous emprunterons trois ou quatre courts morceaux d'une forme irréprochable. Nous recopierons deux ou trois sonnets d'Arvers, en commençant par celui qui l'a rendu immortel. *L'Ange et l'enfant*, et les *Langes de Jésus* du boulanger nîmois Jean Reboul, sont trop célèbres, malgré leur gracilité, pour ne pas avoir droit à un bon accueil. Et dans nos derniers feuillets, le vibrant *Roland* de Napol le Pyrénéen (N. Peyrat), qu'on ne sait plus où trouver aujourd'hui, jouira enfin d'un durable asile.

V

Après tous ces demi-maîtres dont on sait encore quelques poésies par cœur, il en est d'autres chez lesquels on ne parvient déjà plus à rencontrer une page parfaite, mais qui se recommandent encore à nous par quelques beaux vers isolés et dont, tout au moins, les noms conserveront à jamais la gloire d'avoir été glorieux un instant. Leurs livres, où nul ne songe à venir chercher un régal littéraire complet, se sont endormis du demi-sommeil des documents. Les curieux qui se plaisent à explorer tous décombres, ou les érudits qui scrutent l'état intellectuel et moral des époques révolues, viendront seul les ouvrir désormais. Peut-être aussi de loin en loin, quelque bibliophile les rééditera, comme choses rares, en de jolis volumes ornés de vignettes et tirés à cent exemplaires numérotés, pour les conserver, sans même les relire, à côté des réimpressions introuvables des pamphlétaires de la Fronde et des petits conteurs de la Régence. Ce sont les ***poètes de bibliothèques***.

Béranger est le plus fameux. On ne sait plus

ses chansons aujourd'hui et, chose plus grave, il ne paraît même pas que le folklore en ait recueilli le moindre débris. A peine si quelques lettrés, assez vieux pour en avoir été bercés ou assez jeunes pour confondre l'imperfection avec le naturel, en chantonnent encore un refrain. Poète d'avant la Révolution attardé dans la nouvelle France, il avait gardé du dix-huitième siècle la versification flasque et négligée, aux rimes vagues, aux continuelles inversions, aux métaphores surannées, aux images défraîchies, aux fastidieuses allégories mythologiques, mais non l'élégance et la distinction. Aucun écrivain moderne n'a plus ingénument cultivé le style « pompier » (1). Il n'aurait eu que faire d'une langue plus élevée, car son inspiration ne l'emporta jamais au-dessus de l'idéal ordinaire d'un bon bourgeois sensé,

(1) On me cite comme très beaux ces deux vers de lui sur Napoléon :

« Et de ses pieds on peut voir la poussière
Empreinte encor sur le bandeau des rois »

Beaux, je le veux bien, mais dans le genre « pompier ». Ce n'est assurément pas là ce langage « parti du cœur, qui seul au cœur arrive » : il faut qu'en chemin il ait passé par l'école pour apprendre qu'il y eût dans l'antiquité des rois portant un bandeau et qu'on faisait marcher à plat ventre quand ils étaient vaincus. C'est la formule toute faite remplaçant l'expression naturelle.

jovial, ami des propos malicieux et des plaisanteries grasses et salées, sentimental à ses heures, très patriote, mais inaccessible à la méditation et au rêve. Il fut à la poésie ce que Paul de Kock fut à la prose. Somme toute, sa place n'est pas dans la littérature : il n'y entra jamais et ne fit qu'y chanter aux portes. Mais il fera toujours notable figure dans l'histoire politique du milieu de ce siècle, car, plus encore peut-être que les discours et les livres de ses amis les littérateurs, les malins couplets qu'il mit sur les lèvres de la foule exprimèrent très exactement l'opinion des classes moyennes et furent des armes décisives dans les luttes du parti libéral contre la royauté.

Le théâtre de Casimir Delavigne se maintient encore débile et chancelant, mais ses *Messéniennes et derniers chants* semblent de plus en plus abandonnées. A son heure pourtant l'œuvre était belle, neuve et hardie. Les plus brillantes qualités du romantisme y pointaient déjà en leur première éclosion. Mais, plus tard, quand on les vit surgir ailleurs toutes épanouies, on se désaccoutuma vite d'y revenir les contempler si frêles. Certes, il serait bien difficile aujourd'hui de ressaisir en ce recueil quelque pièce digne de figurer

irréprochablement dans une anthologie : il faudrait tant éliminer ou corriger que l'on n'aurait bientôt plus entre les mains que strophes isolées et vers disjoints. Peut-être cependant les nouvelles générations ont-elles été trop dédaigneuses : bien des délicats savent encore retrouver au milieu de cette floraison fanée deux ou trois élégies — l'*Adieu à la Madeleine* par exemple — qui sous leurs teintes pâlies n'ont pas perdu tout parfum.

Pierre Lebrun ? Il y a bien longtemps qu'on ne sait plus de lui que ce que nous en disent encore les histoires littéraires. Néanmoins, ceux qui se hasarderont à le feuilleter, ne perdront pas leur peine : ils y trouveront quelques épîtres familières, un peu négligées, mais encore agréables, et même, dans le troisième chant de son *Voyage de Grèce*, beaucoup de mouvement et une verve parfois assez vigoureuse pour projeter çà et là de très beaux vers.

De même qu'on a réédité il y a quelque temps les *Philippiques* de Lagrange-Chancel pour l'étude des premières années du règne de Louis XV, on ne saurait manquer de réimprimer quelquefois la *Némésis* de Barthélemy pour l'étude des premières années de la monarchie de Juillet. Comme œuvre poétique elle séduira peu avec sa déclama-

tion exaspérée dont les vers solidement construits et richement rimés ont l'uniformité fatigante des choses manufacturées, mais comme document historique elle gardera un intérêt considérable.

Au surplus, puisqu'il n'est bibliophile qui n'aspire à l'honneur de ressusciter quelque œuvre laissée pour morte, peut-être maint auteur auquel nous ne pensons plus redevra-t-il encore quelques minutes de vie au dilettantisme d'un amateur. On recherche aujourd'hui assez curieusement pour qu'une réédition en semble prochaine la *Grand'Pinte* d'Auguste de Chatillon, un fantaisiste assez terne qui garde pourtant à son actif d'avoir inauguré la poésie de la rue avec sa *Levrette en paletot*. Les opuscules rauques et pédantesques d'Amédée Pommier sont encore favorablement collectionnés. On a réimprimé les *Poésies* de Charles Dovalle dont nul ne savait plus rien, sinon que V. Hugo en avait écrit la préface. Les *Rapsodies* platement bizarres de Pétrus Borel ont revu le jour en 1866 et les vers de Philothée O'Neddy en 1877... Et tous se rendormiront dans le silence des bibliothèques, sans que le public se soit même aperçu de leur réveil.

VI

C'est fini. Nous n'avons plus à présent qu'à traverser la foule confuse de tous ceux dont l'œuvre a définitivement sombré sans laisser la moindre épave dans nos anthologies, dans nos bibliothèques, ou même dans nos souvenirs.

Quelques-uns ne nous sont pas inconnus. La mémoire subsiste encore de cette pauvre Elisa Mercœur qui étonna la France par la précocité de ses talents et mourut en sa vingt-sixième année. On se souvient, en parcourant les *Lettres du Vicomte de Launay* ou en voyant jouer la *Joie fait peur*, que Mme de Girardin fut jadis une certaine Delphine Gay dont les vers avaient si bien fait tourner toutes les têtes qu'on crut un instant que le comte d'Artois allait l'épouser. Chacun sait d'Arsène Houssaye qu'il dirigea le Théâtre-français, inventa le quarante-et-unième fauteuil et donna des soirées princières. On n'ignore pas que Mme Tastu composa des livres pour l'enfance, que Marmier et Autran furent académiciens, que Paul Foucher eut Victor Hugo pour beau-frère, que Louise Collet devint la maîtresse de Flaubert,

que Méry collabora avec Barthélemy et fut un homme d'esprit, que H. de Latouche et Roger de Beauvoir ont laissé de nombreux romans, que Saintine écrivit *Picciola* et que Blaze de Bury s'occupa de musique. Mais quels vers ont-ils faits ? Combien de volumes ont-ils publiés ? Comment s'intitulaient leurs recueils ? A toutes ces questions il n'est plus que les érudits pour répondre.

Quelques notices de catalogue ou quelques vers d'un poète connu, nous rappelleront peut-être encore qu'Ulric Guttinguer fut l'ami des principaux chefs du romantisme, que Turquety fit des poésies chrétiennes, qu'Imbert Galloix s'en vint de Suisse mourir à l'hôpital, que Georges Farcy fut tué sur les barricades de 1830, que le comte de Gramont enchevêtra des sextines, que Lachambaudie rima platement de plates fables socialistes, ou qu'Hippolyte Lucas et Léon Halévy traduisirent des tragédies antiques. — Des autres il n'est plus question. Morts Dubois de Beauchesne, Edouard d'Anglemont, Charles Coran, Louis Delatre, Esquiros, Fontaney, Fouinet, Gaulmier, Juillerat, Henri de Lacretelle, Gaspard de Pons, Edouard Ourliac, Jules de Rességuier, Saint Aguet ! Mortes toutes les dixièmes muses, Hermance Lesguillon, Elise

Moreau, Marie Ménessier, Clémence Robert, Anaïs Segalas, Mélanie Waldor ! Morts, plus morts encore, car à peine s'ils ont jamais vécu, Carlier, Regnier-Lestourbet, Nicolas Martin, Saint-Félix, Saint-Valry, le philosophe Alletz, l'ouvrier Lebreton, le tisserand Magu, le maçon Charles Poncy, le Pólonais Labenski et le repris de justice Hippolyte Raynal.



POURQUOI ON NE RELIT PLUS LAMARTINE

VOICI l'année du centenaire de Lamartine écoulée. Une statue, des discours d'académiciens et de fonctionnaires, des lectures de vers composés pour la circonstance, des panégyriques dans tous les journaux : la glorification officielle a été complète. Cependant, autour de la cérémonie qui s'accomplissait tout là-bas, à Mâcon, on n'a pas senti se concentrer, comme aux jours solennels, l'émotion de la France. Avec le même calme aurait été célébrée la mémoire d'un mathématicien ou d'un chimiste. Les littérateurs et les artistes, sur lesquels on comptait surtout, ont applaudi de loin d'une main distraite. Et tous, à

voix haute, à voix basse, répétaient : « On ne lit plus Lamartine aujourd'hui ! »

« On ne le lit plus » : c'est trop dire. Il demeure quand même un de ces poètes fameux dont nul homme instruit ne voudrait ignorer l'œuvre. Mais ce qui est presque aussi grave, on ne le relit plus. De lui à nous l'effluve magnétique semble interrompu : nous pouvons parler littérature pendant des heures entières sans avoir à l'évoquer et ses poésies sont celles que nous récitons le moins. Les plus belles campagnes de presse menées en sa faveur remettent son nom sur toutes les lèvres sans y remettre un seul de ses vers.

Ce n'est pas de nous, à vrai dire, que date cette indifférence à son égard : de son vivant déjà nos pères l'avaient bien délaissé. Vous rappelez-vous ses tristes funérailles, humbles, à peu près inaperçues, presque sans cortège, le 4 mars 1869 ?

La gloire avait été pour lui subite et définitive en 1820, quand parurent ses premières *Méditations ;* depuis, il avait peiné vainement pour l'accroître. Ses secondes *Méditations,* poutant bien supérieures aux premières, ne charmèrent plus autant : « C'est que les premières étaient les premières et que les secondes étaient les secon-

des (1), » murmura-t-il avec tristesse. En 1830, ses *Harmonies* réussirent à peine à franchir le petit cercle des raffinés, que séduisait leur beau langage, et des dévots, que charmait leur religiosité. Quelques lecteurs lui revinrent en 1836 pour écouter l'histoire d'amour qu'il promettait dans *Jocelyn* et s'éloignèrent bientôt pour y avoir trop retrouvé les *Harmonies*. Autour des *Recueillements*, la critique s'enhardit jusqu'à parler tout haut de décadence. Après la *Chute d'un ange*, tous ses admirateurs furent unanimes à proclamer la chute du poète. Ce fut fini ; Lamartine, n'essayant même plus de reconquérir son public par un nouvel effort, renonça à la poésie. On le vit alors se prodiguer éperdument dans d'autres voies ; il se fit homme politique, parla à la tribune, entretint des polémiques dans les journaux, se dressa héros en 1848. Et, toujours avide de gloire et besogneux d'argent, il écrivait à tous propos et dans tous les genres. Innombrables, les volumes coulaient sous sa plume, mal payés des libraires, dédaignés des critiques, abandonnés en primes par les journaux, et oubliés aussitôt que lus. Qui les connaît à l'heure actuelle ? Il y eut de lui maints romans : *Geneviève*, *Antoniella*,

(1) *Nouvelles méditations*, préface de 1848.

Fior d'Aliza. De pénibles et verbeuses compilations se succédaient, une *Histoire de Turquie*, une *Histoire de Russie*, une *Histoire de la Restauration* (1), une *Histoire de la République de 1848*. Puis les puériles biographies de grands hommes du *Civilisateur* périodiquement s'entassaient. Enfin gros et jaunes comme des livraisons de la *Revue des Deux Mondes*, les fascicules du *Cours familier de littérature* arrivaient chaque mois chez quelques amateurs dévoués, qui n'en coupaient pas même les pages. Fait significatif : Lamartine est peut-être le seul de nos grands auteurs dont aucun libraire n'ait jamais osé publier les œuvres complètes. Vieux et appauvri, il essaya de tenter lui-même l'entreprise : les quarante énormes in-octavo qu'il accumula ainsi ne recrutèrent qu'un nombre dérisoire de souscripteurs. Une dizaine de volumes : les *Méditations*, les *Harmonies*, les *Recueillements*, *Jocelyn*, *Graziella*, épave sauvée des *Confidences*, *Raphaël*, à titre d'autobiographie, puis l'*Histoire des Girondins*, dont quelques renseignements fournis à l'auteur par ses amis les gentilshommes de pro-

(1) Sainte-Beuve nous a appris (*Causeries du Lundi*, t. IV, p. 400) par quels tristes procédés de découpage et de démarquage ce livre fut obtenu.

vince font par endroit un livre documentaire, voilà tout ce que ses contemporains nous ont gardé de son immense labeur. Qui sait maintenant si nous les transmettrons intégralement à nos fils ?

Combien il en coûte pourtant d'avouer qu'on n'a pas rouvert ces quelques livres depuis de longues années ! Il n'est pas un de nous qui ne garde au fond du cœur le souvenir de l'enthousiasme qu'ils lui ont causé à seize ans, et ne chérisse en Lamartine son premier initiateur à la poésie de la Nature. Nous étions au collège, parqués bon gré mal gré dans la lecture continue des grands maîtres du XVII[e] siècle, si élevés que nous surmenions notre esprit d'enfant à le hausser jusqu'à eux, si abstraits qu'il nous était souvent impossible de rattacher leurs idées à des choses, si parfaits et si profonds que des hommes mûrs seuls peuvent les goûter pleinement. On nous défendait Hugo, trop insurgé, et Musset, trop sensuel; mais, après bien des recommandations, on consentait enfin à laisser un volume de Lamartine entre nos mains. Alors c'était le monde entier, le vrai monde visible et tangible, qui se révélait brusquement à nous avec toute sa lumière, tous ses sons et tous ses parfums. Notre imagi-

nation, trop sevrée jusqu'alors de sensations, faisait irruption dans le réel comme au sortir d'un cachot. Heure ineffable, et qui n'est plus revenue! Nous nous étions bien promis, en terminant nos études, de relire bientôt plus amplement notre poète aimé et, quand nous l'avons essayé, l'émotion ne se se renouvelait déjà plus aussi intense. D'autres poètes nous avaient entraînés au delà, ou ailleurs, ou, si vous voulez, plus bas même, dans des régions qui nous tentaient davantage. Nous avons respectueusement classé ses livres sur un rayon de notre bibliothèque et depuis, bien que notre main erre chaque jour tout autour d'eux, nous avons perdu l'idée de les en tirer.

Pourquoi donc cette désaccoutumance involontaire, mais grandissante, de plus en plus irrémédiable? Parce que Lamartine n'est plus « actuel », a-t-on répondu souvent. Certes, ses perpétuelles effusions religieuses ne sont point, à l'heure présente, dans nos tendances d'esprit, et son sentiment de l'amour qui nécessite un lac, des montagnes et un clair de lune, est bien en dehors de nos habitudes de citadins. Mais cette raison, assurément, n'est point suffisante. Nous lisons et relisons souvent des poètes moins « actuels » encore. Peut-être même quelques-uns

nous séduisent-ils d'autant plus qu'ils nous entraînent, loin de nos préoccupations courantes, vers un monde absolument différent du nôtre, soit celui que crée leur fantaisie, soit celui dans lequel ils ont vécu.

Eh bien, voici précisément le grand défaut de Lamartine : il n'a su ni tirer un monde nouveau de son propre génie, ni même concentrer en ses vers le génie de son époque : il n'a rimé que du quelconque

On sait quels applaudissements universels accueillirent, en 1820, son premier livre, les *Méditations*. Le succès était visiblement de deux natures : d'un côté, les hautes classes dévotes de la Restauration acclamaient le croyant qui, au moment où les autres poètes semblaient retourner au libéralisme, ressuscitait l'inspiration sacrée, et Louis XVIII, qui, comme le dit Lamartine lui-même, ambitionnait un Racine pour son règne, témoigna son admiration un des premiers ; de l'autre côté, les lettrés fêtaient l'avènement d'un incomparable écrivain qui pour la première fois résolvait victorieusement ce problème de faire passer dans les vers la phraséologie sonore et imagée de Chateaubriand, besogne plus difficile qu'on ne croit, puisque Baour-Lormian l'avait

déjà tentée sans le moindre succès, et que Chateaubriand lui-même s'était vainement efforcé de la mener à bien. Une chose néanmoins restait indubitable, c'est que le nouveau poète n'apportait au monde aucune pensée nouvelle. Ce qu'il disait en si beau langage, il y avait déjà près de cinquante ans que les poètes le répétaient à l'envi en vers moins sonores. Sa lyre, pour merveilleusement harmonieuse qu'elle fût, ne faisait entendre que des chants dejà entendus.

Ouvrons, en effet, ce volume des premières *Méditations*. Il nous serait bien difficile d'y trouver un seul morceau dont nous ne puissions ressaisir l'idée première, l'allure générale, souvent même les contours principaux et les métaphores coutumières, chez quelque écrivain antérieur. Le poète n'a pas encore osé tirer son sentiment de la nature de nos maternelles campagnes de France, que le romantisme s'apprête en ce moment à découvrir : il reste cantonné, comme un littérateur du premier Empire, dans la région de la Suisse et de l'Italie qu'avaient mise à la mode Ramond, Sénancour, Chateaubriand, Mme de Staël, Chênedollé, Nodier. Il affecte la mélancolie incurable et vague de *Werther*, de d'*Olban*, de *René*, d'*Obermann*, de

Corinne, sentiment factice, alors très goûté, mais qui ne sera jamais original dans la patrie de *Candide*. Et de ses prédécesseurs il garde forcément aussi l'esprit et le vocabulaire.

Parcourons le volume au hasard. Voici d'abord l'*Hymne au Soleil :*

« Tu règnes en vainqueur sur toute la nature,
O soleil ! et des cieux, où ton *char* est porté,
Tu lui verses la vie et la fécondité.
Le jour où séparant la nuit de la *lumière*
L'Éternel te lança dans ta vaste *carrière*,
L'univers tout entier te reconnut pour roi ;
Et l'homme, en t'adorant, s'inclina devant toi.
De ce jour, poursuivant ta *carrière* enflammée,
Tu décris sans repos ta courbe accoutumée ;
L'éclat de tes rayons ne s'est pas affaibli,
Et sous la main des temps ton front n'a point pâli !
Quand la voix du matin vient réveiller l'aurore
L'Indien prosterné te bénit et t'adore... »

Cela avait déjà été dit, et presque en aussi beaux vers, par Léonard, mort en 1793 :

« Le voyez-vous paraître au bord de sa *carrière ?*
Prosternez-vous, mortels ! des torrents de clarté
Tombent en un instant de son *char* de *lumière* :
Il lance les rayons de la fécondité,
Donne l'être au néant, le souffle à la matière,
Et l'espace est rempli de son immensité.
Miroir éblouissant de la divinité !
Le temps jette à nos pieds le cèdre des montagnes :
Le temps couche les monts au niveau des campagnes ;
Mais toi ! rien ne flétrit ton antique beauté :

Ta chevelure d'or flotte sur les nuages
Et ton astre, emporté sur l'*océan des âges*,
Au milieu d'un ciel pur, roule avec majesté !
O père des saisons, que le mage t'implore !
Qu'aux champs péruviens, aux rivages du More,
Le peuple adorateur rende un culte à tes feux... (1). »

Et remarquez, en passant, combien d'expressions tenues aujourd'hui pour particulièrement lamartiniennes apparaissent déjà dans ces vers de Léonard : la « carrière », le « char de lumière » et l' « océan des âges » qui reviendra dans *le Lac* et se poursuivra jusque dans les *Recueillements*.

Prenons maintenant le premier morceau du livre : l'*Isolement*. Le poète désespéré de la mort d'un ami, revient demander aux lieux de son enfance le calme consolateur. Pierre Lebrun, en 1807, a déjà traité ce sujet dans son *Retour à la solitude*. Or, écoutons Lamartine :

« Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charmes ni transports;
Je contemple la terre ainsi qu'une âme errante :
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue
Et je dis : « Nulle part le bonheur ne m'attend. »

(1) Léonard : *Les Saisons*, ch. II.

Quand le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil, je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts;
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire;
Je ne demande rien à l'immense univers. »

Ne retrouvez-vous pas là un écho très distinct de ces *Regrets* de La Harpe :

« Le sombre hiver va disparaître,
Le printemps sourit à nos vœux;
Mais le printemps ne semble naître
Que pour les cœurs qui sont heureux.

Le mien, que la douleur accable,
Voit tous les objets s'obscurcir,
Et quand la nature est aimable
Je perds le pouvoir d'en jouir.

Je ne vois plus ce que j'adore;
Je n'ai plus de droit au plaisir,
Pour les autres tout semble éclore
Et pour moi tout semble finir.

Que m'importe que le temps fuie ?
Heures dont je crains la lenteur,
Vous pouvez emporter ma vie,
Vous n'annoncez plus mon bonheur. »

Lamartine continue :

« Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque et tout est dépeuplé. »

Comment ne pas se ressouvenir ici de cette strophe analogue de Léonard, dans l'*Absence?*

« Ah! Doris, que me font ces tapis de verdure,
Ces gazons émaillés qui m'ont vu dans tes bras,
Ce printemps, ce beau ciel et toute la nature,
Et tous ces lieux enfin où je ne te vois pas. »

Achevons la lecture de l'*Isolement :*

« Mais peut-être au delà des bornes de la sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux.

Là je m'enivrerais à la source où j'aspire;
Là je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au céleste séjour!

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et moi je suis semblable à la feuille flétrie;
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons. »

Ces strophes, René nous les a déjà chantées en prose : « Une voix du ciel semblait me dire : « Homme, la saison de ta migration n'est pas en- « core venue; attends que le vent de la mort se « lève : *alors tu déploieras ton vol vers ces ré- « gions inconnues que ton cœur demande. Le- « vez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter « René dans les espaces d'une autre vie!* »

Considérons de même une autre pièce des *Méditations : le Vallon.*

« Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,
N'ira plus de ses vœux importuner le sort;
Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,
Un asile d'un jour pour attendre la mort.

Voici l'étroit sentier de l'obscure vallée :
Du flanc de ces coteaux pendent des *bois épais*,
Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée,
Me couvrent tout entier de silence et de *paix*. »

C'est à peu près ainsi que débutait le *Retour à la solitude,* de Pierre Lebrun (1807) :

« Vieille tour, que de bois couronne Tancarville,
Solitude à mes yeux si pleine de douceur,
Je viens redemander à ton séjour tranquille
  La paix qui n'est plus dans mon cœur.

Couvre-moi tout entier de tes muettes ombres
Rassemble autour de moi des *bois les plus épais*,
Des plus limpides eaux, des voûtes les plus sombres,
  La nuit, la fraîcheur et la *paix*. »

Lamartine dit ensuite :

« Là, deux ruisseaux cachés sous des ponts de verdure
Tracent en serpentant les contours du vallon;
Ils mêlent un moment leur onde et leur murmure
Et non loin de leur source ils se *perdent sans nom*.

La source de mes jours comme eux s'est écoulée;
Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour :
Mais *leur onde est limpide*, et mon âme troublée
N'aura pas *réfléchi les clartés d'un beau jour*. »

C'est bien encore ce qu'avait dit aussi Pierre Lebrun, en 1809, dans son élégie intitulée *la Vallée* :

« Oh ! que ne puis-je au gré de mon envie
Voir en ton sein comme en un doux berceau
Dormir mon sort ! et ma tranquille vie
Couler sans bruit, compagne du ruisseau
Qui n'a *pas même un nom* dans la prairie,
Qu'on n'entend pas, qui se cache et dont l'eau
Ne voit jamais sur ses bords que l'oiseau
Qui passe et boit et rafraîchit ses ailes,
Ou sert de bains aux grises tourterelles !
Heureux ruisseau, qu'il coule doucement
Parmi les joncs de son chemin humide !
Comme il est calme et que du firmament
L'azur est beau dans son onde limpide..,
Je lui ressemble. Assis près de son cours,
Je rêve et crois voir s'écouler mes jours... »

Poursuivrons-nous la série des rapprochements ? Dirons-nous comment l'*Homme*, l'*Immortalité*, la *Providence à l'Homme*, l'ode : « Peuple, les crimes de tes pères... » la *Foi*, *Dieu*, sont sortis de divers passages du *Génie du christianisme* de Chateaubriand, du *Vicaire savoyard* de J.-J. Rousseau, des *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre, de l'*Incrédulité* de Soumet (poème en trois chants, 1810), de l'*Essai sur l'homme* de Pope, dont les traductions étaient alors si nombreuses, ou du *Génie de l'homme* de Chênedollé ? Montrerons-nous le *Dé-*

sespoir en germe dans la quatrième des *Veillées poétiques et morales* de Baour-Lormian, et ce cri de Lamartine :

« Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître
L'insensible néant t'a-t-il demandé l'être
Ou l'a-t-il accepté ? »

répercutant le cri du traducteur d'Ossian :

« O Dieu, que trop longtemps mon cœur voulut connaître,
Impitoyable Dieu, pourquoi m'as-tu fait naître...
Et pour me replonger dans une nuit d'effroi
Me ravir au néant qui me sauvait de toi ! »

Rapprocherons-nous de ce vers du *Temple* :

« ... Précédant de la nuit le char silencieux, »

cet autre vers de Baour-Lormian *(Ossian,* 5e édition, p. 190) :

« ... De la reine des nuits le char silencieux. »

Dirons-nous que Lebrun, avant de connaître le *Golfe de Baïa*, avait chanté le *Golfe de Naples* (1818) et que dans ce *Golfe de Naples* vous pourrez lire :

« Ce calme solennel qu'interrompt pour tout bruit
L'accord des avirons qui tombent en cadence,
Et, du sein des rameurs se hâtant en silence,
Le chant du matelot qui monte dans la nuit... »

comme vous lirez dans *le Lac :*

« On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux ! »

Indiquerons-nous comme source de l'*Enthousiasme* et des vers *A Elvire* la première ode du premier livre d'Écouchard-Lebrun, *Sur l'enthousiasme,* et, du même auteur, l'ode III du livre cinquième : *Que la beauté ne revit que dans les beaux vers ?*

Noterons-nous dans la *Prière* une paraphrase de la *Prière universelle* de Pope, traduite déjà en vers par Voltaire, Le Franc de Pompignan et M.-J. Chenier ? Retrouverons-nous en cette même *Prière* cette bribe de Fabre d'Églantine *(Chalons-sur-Saône*, poème, chant III) :

« Sur l'horizon grisâtre, un point qui se *colore*
Prolonge en un circuit la pourpre de l'aurore ;
En légères vapeurs, le serein repompé
Dans les plaines de l'air se condense groupé.
Ses volutes d'argent, dont la cime s'éclaire,
Par *flocons* entassés couronnent l'atmosphère. »

alors que Lamartine chante :

« Et ces nuages purs qu'un jour mourant *colore,*
Et qu'un souffle léger, du couchant à l'aurore,
Dans les plaines de l'air repliant mollement
Roule en *flocons* de pourpre aux bords du firmament. »

Ajouterons-nous enfin que les *Chants lyriques de Saül* et la *Poésie sacrée* sont de la même veine

que l'*Isaïe* de Chênedollé et le *Job* de Baour-Lormian? Inutile, croyons-nous d'insister davantage: qu'il nous suffise seulement, après avoir donné ces indications, de signaler aussi chez les devanciers de Lamartine les principales sources de son style, qui garde et gardera toujours dans la suite les mots et les images caractéristiques des derniers poètes du XVIIIe siècle, l'ampleur oratoire et l'abondance d'épithètes de Chateaubriand, la couleur descriptive des poèsies ossianiques traduites par Baour-Lormian, et même, chose incroyable en plein romantisme, les périphrases de Delille (1). « Le genre pastoral, le genre descriptif — avait déjà écrit Sénancour dans une note de la préface d'*Obermann* — ont beaucoup d'expressions rebattues, dont les moins tolérables, à mon avis, sont les figures employées quelques millions de fois et qui, dès la première, affaiblissent l'objet

(1) Ainsi dans les *Préludes (Nouvelles méditations)*, au lieu de dire *canon* et *fusil*, il écrira :

« Mais sur le front des camps déjà les *bronzes* grondent :
Ces tonnerres lointains se croisent, se répondent,
Des *tubes enflammés* la foudre avec effort
Sort et frappe en sifflant... »

Dans *Jocelyn*, on lira (2e époque) :

« Ma mère avec ma sœur *est errante sur l'onde.* »

Il ne consentira jamais à appeler le rossignol autrement que *Philomèle*, si ce n'est après son voyage en Orient, *Bulbul.*

qu'elles prétendaient agrandir. L'*émail des prés*, l'*azur des cieux*, le *cristal des eaux*, les *lis et les roses de son teint*, les *gages de son amour*, l'*innocence du hameau*, *des torrents s'échappèrent de ses yeux*, *contempler les merveilles de la nature*, *jeter quelques fleurs sur sa tombe* et tant d'autres que je ne veux pas condamner exclusivement, mais que j'aime mieux ne pas rencontrer. » S'il y avait à faire aujourd'hui une critique générale du style de Lamartine, c'est encore ce jugement antérieur qu'il faudrait porter.

Quelques années auparavant, lorsque Lamartine adolescent montrait ses premiers vers au comte de Maistre, le comte disait : « Ce jeune Français a une belle langue pour instrument de ses idées. Nous verrons ce qu'il en fera quand l'âge des idées sera venu (1). » Eh bien, au moment des premières *Méditations*, l'« âge des idées » n'était pas encore venu pour notre poète. Il restituait en pièces d'or la somme que ses prédécesseurs avaient répandue en gros sous, mais sans l'augmenter d'un centime.

Attendons. Peut-être viendra-t-il bientôt cet « âge des idées ». Voici paraître les *Nouvelles méditations* : c'est le chef-d'œuvre du poète. « J'étais

(1) *Confidences*, liv. XII, § 4.

devenu plus habile artiste, dit-il; je jouais avec mon instrument (1). » De fait, rien de plus incomparablement beau dans notre langue que ces harmonieuses effusions où, resplendissantes et sereines, défilent de strophe en strophe les poétiques images comme de blancs chœurs de prêtresses à travers les colonnades d'un temple antique. Mais si le poète a grandi il ne s'est ni élargi ni renouvelé. Quatre ou cinq thèmes au plus servent de sujets à ses nouveaux chants — l'amour, la foi, le regret du toit natal, les belles nuits de Naples — et ces thèmes étaient déjà les principaux du précédent recueil. Avec les *Harmonies,* ces « *Gloria Patri* délayés en deux tomes », comme disait irrévérencieusement Barthélemy, il n'a plus conservé que la note religieuse et semble être revenu s'enfermer dans l'inspiration du *Génie du christianisme. Jocelyn,* qu'il donne ensuite, ramène à nouveau tous les motifs des *Méditations* et des *Harmonies* autour d'une histoire d'amour qu'ils enlisent dans leur monotonie. Dans les *Recueillements* et dans la *Chute d'un ange,* il ne parvient plus à rien tirer de son immuable fonds d'idées, et ses vers, toujours de même ton, déroulent sur le vide des métaphores toujours de même teinte.

(1) *Nouvelles méditations. Les Préludes,* commentaire.

— Son œuvre est terminé et l'« âge des idées » n'est pas venu.

C'est qu'au fond Lamartine devait fatalement demeurer imperfectible, comme tous les désorientés qui, ayant un autre idéal en tête, n'accomplissent qu'à contre-cœur la vocation à laquelle toutes leurs qualités naturelles les prédestinent. Vous rappelez-vous le portrait d'un de ses précepteurs, qu'il trace dans les *Confidences ?* « L'abbé Dumont n'avait rien du sacerdoce que le dégoût profond d'un état où on l'avait jeté malgré lui, la veille même du jour où le sacerdoce allait être ruiné en France. Il n'en portait pas même l'habit. Tous ses goûts étaient ceux d'un gentilhomme ; toutes ses habitudes étaient celles d'un militaire ; toutes ses manières étaient celles d'un homme du grand monde. Beau de visage, grand de taille, fier d'attitude, grave et mélancolique de physionomie, il parlait à sa mère avec tendresse, au curé avec respect, à nous avec dédain et supériorité (1). » Lamartine se comportait dans la littérature comme l'abbé Dumont dans le sacerdoce. Sa véritable vocation était d'être gentilhomme. Né cent ans plus tôt, il aurait voluptueusement vécu dans ses terres du Mâcon-

(1) *Confidences*, V, § 5.

nais, riche, salué de ses paysans, occupé de l'administration de ses domaines, renommé pour ses largesses, chassant avec ses chiens, et, sur ses vieux jours, membre de l'Académie française, pour quelques petits vers récités à Paris dans les nobles salons, ou quelque tragédie sacrée jouée devant la cour par les comédiens ordinaires du roi. Mais, à présent, le voilà obligé de demander à sa plume la fortune et le prestige dont la Révolution a dépouillé les gentilshommes. Une telle besogne visiblement lui répugne, comme si, en s'y livrant, il dérogeait. Cette poésie qui le fait si grand, il affecte à tout propos de la mépriser comme un futile passe-temps : « Je n'étais pas auteur, répète-t-il sur tous les tons, j'étais ce que les modernes appellent un *amateur;* la poésie n'était pas mon métier, c'était un accident, une aventure heureuse, une bonne fortune dans ma vie (1). » En son enfance, il ne s'y était pas préparé par une solide instruction. Son éducation chez les jésuites de Belley avait été rapide et sommaire comme celle de tout fils de bonne famille. Il avait lu, à la façon oisive et légère des hommes du monde, Jean-Jacques Rousseau,

(1) Préface des *Méditations*. Voir aussi, dans les *Nouvelles Méditations*, le commentaire des *Adieux à la poésie*.

Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, *Werther*, Berquin, Parny, Mme de Staël, Le Tasse, Fénelon, Milton, et, selon la mode d'alors, un peu la Bible et beaucoup Ossian et *les Nuits* d'Young (1). Dans les traductions d'auteurs grecs et latins qu'on lui faisait faire au collège, il n'avait trouvé que « de quoi dégoûter le genre humain de tout sentiment poétique (2). » De nos classiques du XVIIe siècle, il n'avait sans doute prisé que peu de chose, car rien de leur substance ne semble être resté en lui. Il ne s'enquit pas des arts dont il ne parla jamais que vaguement et souvent même au hasard, comme ce jour où il s'avisa de comparer sa sœur à une *Psyché* de Phidias (3). Les sciences lui demeurèrent étrangères. Plus tard, tandis que Musset remportait le prix de philosophie au concours général et qu'Hugo, sous sa petite lampe de la rue du Dragon, passait ses nuits à étudier les littératures et l'histoire de tous les peuples, il rêvait en barque sur le golfe de Naples ou errait à cheval de gentilhommière en gentilhommière. Une si maigre culture intellectuelle ne pouvait évidemment suffire à élargir son jugement et à féconder sa pensée : aussi

(1) Préface des *Méditations*.

(2) Préface des *Méditations*.

(3) *Nouvelles Confidences*, I, § 12.

conservera-t-il toute sa vie ses lacunes d'adolescent. Toujours il se contentera, pour chanter, du premier raisonnement venu, expliquant les décrets de la Providence avec des arguments qui ne satisferaient point un enfant, échafaudant toute l'intrigue de *Jocelyn* sur le fait d'une ordination imposée que les dévots eux-mêmes déclarent non valable, ne trouvant rien de plus grave, pour maudire Napoléon, dans sa pièce intitulée *Bonaparte*, que le meurtre du duc d'Enghien. Le sens critique lui fera si absolument défaut qu'il ne cessera d'étonner ses contemporains par l'étrangeté de ses appréciations littéraires : Rabelais, dira-t-il, n'est qu' « un pourceau », La Fontaine rebute avec « ses vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page » et « leur philosophie dure, froide et égoïste d'un vieillard » ; Ossian, « ce Dante septentrional aussi grand, aussi majestueux, aussi surnaturel que le Dante de Florence, est plus sensible que lui » ; Rousseau est « un cuistre », A. Chenier semble « un reflet de la Grèce, mais n'est pas un rayon » ; il aimera mieux une strophe de Byron ou de Sapho que « Molière et La Fontaine » ; il déclarera Ponsard « parfois supérieur à Cor-

neille (1) ». Il ne songera même pas à perfectionner sa versification lorsque l'école romantique aura régénéré la rythmique française par la variété de la coupe des strophes, la richesse de la rime et le souci de la valeur des mots. Sa strophe continuera à se découper suivant les modèles fournis par J.-B. Rousseau, Le Franc de Pompignan et Lebrun-Pindare, sans qu'il s'ingénie à tenter l'emploi d'une seule forme nouvelle. Il gardera toute l'indigence de rime de la poétique du XVIIIe siècle ; il assortira *fils* et *fruits*, *morts* et *corps*, *épaule* et *colle;* il négligera l'accord des nombres :

« Treize ans pour une vierge étaient ce qu'en nos *jours*
Seraient dix-huit printemps pleins de grâce et *d'amour* (2). »

il aura même des terminaisons de vers qui ne rimeront pas :

« Quelques-uns d'eux, errant dans ces demi-*ténèbres*,
Étaient venus planer sur les cimes des *cèdres* (3). »

Bien plus, il prodiguera sans les apercevoir les plus graves fautes de français :

(1) Voy. préface des *Méditations*, *Confidences*, VI, § 5 et 6; Alexandre : *Souvenirs de Lamartine*, p. 39, 40, 47, etc.
(2) *Chute d'un ange*, 1er récit.
(3) *Chute d'un ange*, 1er récit.

« L'enfance et la vieillesse
Sont *amis* du Seigneur (1). »

Ou

« Des présents de l'époux les fragiles merveilles
Étalés sur le lit (2). »

Ou

« Ces astres suspendus dans le vide des airs
Croisant, sans se heurter, leurs orbites *divers* (3). »

Ou

« Jeune ami dont la lèvre
Que le fiel a *touché*, de sourire se sèvre (4). »

En tout et pour tout, Lamartine restera jusqu'à la fin de ses jours ce qu'il était au sortir du collège : c'est-à-dire un homme d'avant 1820.

Il ne pense pas, ni ne synthétise la pensée de son temps. Inutile de nous demander maintenant pourquoi nous ne retournons pas vers lui pendant de si longs jours, les jours où nous cherchons des pensées.

Lui reviendrons-nous, du moins, en nos jours de joie ou de tristesse, quand notre âme ne demande plus aux poëtes qu'une âme amie vibrant comme elle et partageant avec elle son allégresse ou sa douleur ? Hélas ! pas davantage. A l'inactivité du cerveau semble se joindre chez lui l'indif-

(1) *Harmonies* (la Retraite).
(2) *Jocelyn*, 1re époque, 1er juin.
(3) *Nouvelles Méditations* (Réflexion).
(4) *Recueillements* (A Guillemardet).

férence de l'âme. Il passe dans la vie comme un grand seigneur traverse un village de manants, allant faire ses dévotions à la chapelle, distribuant ses aumônes, et ne se commettant avec personne.

L'amour ! il ne le connaît guère, malgré tous ses vers amoureux. Dès ses premières *Méditations*, il nous avertit par un *commentaire* que son Elvire est un personnage fictif, et nous voici déjà en garde contre la sincérité de ses effusions. A-t-il vraiment aimé Graziella et Julie ? L'une, nous raconte-t-il dans ses *Confidences*, était une jolie polisseuse de corail qu'il a aimée quelques temps à Naples et qu'il a quittée pour revenir en France ; l'autre, nous dit-il dans *Raphaël*, était la jeune femme d'un vieux savant qu'il a rencontrée en Suisse et dont il a dû presque aussitôt pleurer la mort. Mais nous savons aujourd'hui que Graziella n'exerçait que l'humble profession de faiseuse de cigarettes, et que sa liaison avec Julie ne fut pas aussi passionnée qu'il l'a prétendu. Au fond, ce ne sont là que deux aventures d'amour fort ordinaires qu'il n'a rendues touchantes qu'en imaginant de les terminer, comme *Paul et Virginie* ou *Atala*, par la mort de leurs héroïnes. Lui si altier, si solennel, on se le figure difficilement dans le laisser-aller des épanche-

ments du cœur. Étrange amour qui exige « une chaste beauté », qui ne s'exalte qu'au spectacle des splendeurs de la nature, qui se passe en conversations sur la grandeur de Dieu, et qui se vante de chérir surtout dans la femme aimée le plus « divin ouvrage » du Créateur! Est-ce là le nôtre et pourquoi nous intéresserait-il?

Altier, solennel, Lamartine l'est bien davantage encore avec les hommes. Son amitié a la superbe de son amour. Où sont dans son œuvre les bonnes causeries familières, les doux émois des confessions intimes, les délicats frémissements de l'âme au frémissement de l'âme d'autrui? Toute son affection, qui semble d'avant 1820, elle aussi, est demeurée à ses compagnons d'enfance, quelques gentilshommes du Mâconnais et du Lyonnais, dont il se plaît à célébrer sans cesse la noblesse, la vertu, le dévouement et le génie. Hors d'eux, il va seul parmi ses contemporains, dédaigneux de ses admirateurs eux-mêmes et hantant les hommes d'État, les grands littérateurs et les grands artistes, sans contracter une seule liaison solide. Ce monde est au-dessous de lui. A Musset, qui l'admire, il répond :

« Enfant aux blonds cheveux, jeune homme au cœur de cire. »

A Sainte-Beuve, qui l'aimait, il écrit durement :

« Tes vers où l'hyperbole, effort de la faiblesse,
Enflait d'un sens forcé le vide ou la mollesse,
Tes vers, fruits imparfaits d'un arbre trop hâté. »

Avec Victor Hugo seul, il condescend à traiter d'égal à égal, comprenant sans doute que la moindre froideur à l'égard de ce frère en renommée le ferait soupçonner de jalousie. Mais combien tous ces poètes sont de notre chair et de notre sang auprès de lui! Musset, même lorsqu'il se débauche, garde tous nos sentiments et tous nos instincts; Hugo, même lorsqu'il déclame, nous tient encore le cœur par quelque fibre avec son amour de l'enfant, sa compassion pour les faibles, sa soif de justice ou sa tristesse devant la douleur. L'enfant, la famille, les faibles, la compassion, la commisération, la pitié, l'angoisse, nous les chercherions en vain depuis les premières *Méditations* jusqu'aux derniers *Recueillements!* Et pas un mouvement de gaieté! pas un sourire! pas une éclaircie de bonne humeur! pas un sursaut de fantaisie! dans cette œuvre la plus élevée peut-être, mais assurément la plus monotone et la plus étroite qui soit en aucune littérature. Objecterez-vous l'éloquence de sa mélancolie, dans les premières *Méditations?* Non,

certes, car vous savez bien qu'elle est toute d'emprunt, cette mélancolie, qu'elle ne s'étale là que comme un sentiment à la mode, que le poète a tout pour lui pendant qu'il se lamente : la jeunesse, la santé, la beauté, le génie, tous les siens à ses côtés, tout l'avenir devant lui, et que même si, « faute d'argent, c'est douleur non pareille », comme l'affirme Panurge, de simples embarras de fortune ne sauraient plonger une âme dans une si profonde désolation.

N'importe, à travers les verbeuses déclamations sans sujets et les infinis déroulements d'images sans effets, il est une centaine de pages d'une élocution divinement belle dans les *Nouvelles Méditations*, la première moitié des *Harmonies*, et les *époques* deuxième et neuvième de *Jocelyn*. Peut-être ne les relirons-nous plus guère, car les heures sont rares dans la vie où l'esprit peut se nourrir uniquement de beau langage, mais nos fils à leur tour les admireront à seize ans, et si, plus tard, ils les délaissent, eux aussi, ils en conserveront toujours, ainsi que nous-mêmes, le charmant souvenir au fond de leur mémoire.

VICTOR HUGO DEPUIS SA MORT

Le 1er juin 1885 fut le jour du plus grand triomphe qu'un poète ait jamais obtenu. Pétrarque n'avait gravi la pente du Capitole qu'aux applaudissements de l'Italie, mais Victor Hugo venait de s'endormir aux acclamations du monde entier. Qui ne se rappelle l'émotion de Paris pendant ses huit derniers jours, les foules anxieuses défilant devant sa maison, et, chaque matin, les derniers bulletins de son agonie revenant dans les dithyrambes de tous les journaux de l'Europe ? Puis ç'avait été, sous le grand dais d'une nuit sereine, la veillée solennelle d'un peuple auprès du catafalque, à la lueur verte de cent

trépieds réfléchie par les armes des gardes qui formaient le cercle comme autour d'un conquérant. Enfin le long cortège défilait pendant un jour entier à travers le silence et le recueillement d'une inoubliable mer humaine. Certes, ce prodigieux enthousiasme ne pouvait durer : un peuple en serait devenu fou. Bientôt, tous le pressentaient instinctivement, l'heure arriverait des réflexions et des réserves. Et comme nous suivions le cercueil, de l'Arc de Triomphe voilé de crêpe au Panthéon que l'amoncellement des couronnes déposées semblait exhausser sur un tertre de fleurs, beaucoup disaient entre eux, selon ses propres paroles : « De quoi demain sera-t-il fait ? »

Demain vint, puis plusieurs mois passèrent. Alors commença, en effet, un bruissement confus de petites critiques. Quelques zélateurs effrayés de l'ampleur de l'œuvre et jugeant avec raison que l'avenir serait bien obligé d'en rejeter une partie, se mettaient à opérer eux-mêmes la sélection inévitable, ce qui ne pouvait aller doctement sans une bonne accumulation de griefs contre tout le déchet éliminé. Sur ces griefs d'autres, plus froids ou plus difficiles, renchérissaient et réussissaient à retrouver aussi les défauts signalés jusque dans les pages encore

indiscutées. Le bruissement devint rumeur. Puis tous les ennemis politiques et religieux du poète reprirent, enhardis, l'offensive et sapèrent l'œuvre pour faire choir l'homme. Diverses écoles littéraires qui se sentaient étouffées par ce triomphe persistant du romantisme accoururent à la rescousse. La rumeur grandit en tempête. Et, vers 1888, l'orage éclata de tous les points de l'horizon.

Confesser la foi en pays païen ne fut pas, dès lors, besogne plus héroïque que de louer quelque peu le poète dans un salon ou même dans un cercle d'amis. A peine son nom prononcé on ne voyait autour de soi que bouches sourire, épaules se hausser, mains esquisser des signes de dénégation; puis un long silence de dédain s'établissait et, pour peu qu'on insistât, les protestations jaillissaient toutes ensemble. Un légitimiste déclarait sans sourciller qu'il y avait peut être de jolies choses dans les *Odes et Ballades*, mais que, depuis sa rupture avec les croyances de son enfance, le poète n'avait fait qu'exagérer ses défauts sans développer ses qualités; un orléaniste, tout en consentant à lui trouver un certain talent jusqu'en 1848, proclamait inintelligible tout le reste de son œuvre; un bonapartiste, écœuré par les *Châtiments*, ne consentait même plus à se

radoucir en faveur de l'*Ode à la colonne;* un libre penseur intraitable arguait que, malgré de louables efforts pour s'affranchir ensuite, il était resté toute sa vie le chantre puéril et réactionnaire des *Vierges de Verdun* (1); un républicain radical refusait même de tenir pour remarquable un homme qui avait mis tant d'années à venir jusqu'à la République. — « Laissez faire le temps ! » s'écriait un vieux savant, tout blanc, tout rose, qui, élevé à l'École normale au temps où Nisard y professait, vous exposait, avec les clignements d'yeux péremptoires d'un homme sûr de son fait, que toute cette poésie n'etait qu'un vain travail de rhétorique, une décoration faite d'oripeaux que le vent déchirerait ou un feu d'artifice dont la pluie aurait bientôt raison. Quelques amateurs, d'âges moins mûrs, adhéraient énergiquement à ces paroles, se ressouvenant tout à coup des leçons qui leur avaient été faites au collège pendant l'Empire, alors que les professeurs n'osaient parler d'Hugo sans les plus sévères censures et ne leur donnaient à apprendre que des morceaux choisis tirés de Casimir Delavigne ou de Ponsard. Des hommes de science, ennemis nés des choses

(1) Cela a été dit textuellement au Conseil municipal de Paris, par un conseiller qui fut depuis député.

de l'imagination, et qui n'avaient d'ailleurs pas plus médité Racine ou Corneille, protestaient à leur tour : on pouvait encore s'accorder parfois avec les naturalistes et les physiciens (1) sur quelque description bien colorée, mais les mathématiciens et les chimistes, habitués aux conceptions précises, se montraient intraitables. Puis les raffinés aux goûts sobres et délicats, nourris d'Horace et de La Fontaine, indécis encore devant Skakespeare, effrayés des moindres éruptions de mots et d'idées troublant la quiétude qu'ils s'étaient faite dans les genres tempérés, exprimaient leur dédain en quelques paroles concises que l'on sentait sans appel comme le résumé d'une cause depuis longtemps jugée. Des littérateurs appartenant à l'école naturaliste expliquaient que l'exactitude seule était méritoire et que l'exagération lyrique restait toujours le fait d'une aberration du goût (2). Plus terribles encore s'insurgeaient les

(1) M. Faye, passant en revue les différentes descriptions de tempêtes des grands littérateurs, Homère, Virgile, Camoëns, Chateaubriand, a reconnu que seule celle de Victor Hugo dans les *Travailleurs de la mer* était exacte au point de vue scientifique. Il ajoutait : « Je ne sais où Victor Hugo a pris sa science, mais je trouve qu'il en savait beaucoup plus en 1866, que bien des savants météorologistes de cette époque. » (*Revue scientifique*, 17 mai 1879.)

(2) Voy. E. Zola : *Documents littéraires*, § *V. Hugo*.

symbolistes et les *décadents* qui, indignés, furieux, vous répétaient avec un de leurs *esthètes :* « Il y a cent poètes en lui qui à eux tous n'en font pas un... son œuvre est impersonnelle et gonflée, vide... » (1). Et, finalement, un homme du monde, enchanté de trouver une nouvelle mode à suivre, vous tirait à l'écart pour vous dire avec mansuétude : « Voyez-vous, Monsieur, nul ne l'a plus admiré que moi, Hugo ! J'avais collectionné toutes ses premières éditions à prix d'or, je les avais fait relier magnifiquement. Mais j'en suis bien revenu aujourd'hui ! Ah ! ce que j'en suis revenu ! » (2).

En était-ce donc fait de la gloire du poète et allait-on vraiment assister à l'un de ces « retours grotesques » dont avait parlé Boileau à propos de Ronsard. Beaucoup le craignaient et quelques fidèles attiédis commençaient déjà à rester circonspects dans les discussions. Mais d'autres, habitués aux vicissitudes des renommées, attendaient avec tranquillité la fin de l'orage. Qu'une génération se trompât sur la valeur d'un poète, cela était arrivé souvent ; mais que deux ou trois générations

(1) Ch. Morice : *La littérature de tout à l'heure*, p. 137.

(2) Je n'ai absolument rapporté ici que des propos tenus en ma présence, quelques-uns par des personnalités très connues.

s'abusassent pareillement, il était impossible d'en retrouver un seul exemple, même en remontant aux temps les plus reculés. La première édition de Ronsard datait de 1550, et déjà en 1585, comme il mourait, Malherbe était debout pour le détrôner. Son règne n'avait été que de 35 ans. Or, en 1890, il y avait déjà 62 ans que l'on admirait les *Orientales*, 60 ans que l'on jouait *Hernani* et 59 ans que l'on s'obstinait à lire *Notre-Dame*. Certes, il était bien tard pour tenter une réaction décisive, surtout en ce siècle qui avait vu déjà Lamartine et Béranger, aussi glorieux que Victor Hugo pendant leur vie, conserver à peine pendant 30 ans l'enthousiasme général. « Laissez faire le temps » était une vieille phrase de 1840 que le temps lui-même avait contredite.

Et, de fait, le maître gardait toujours sa suprématie. On continuait dans le public à le lire aussi assidûment qu'autrefois. M. Vacquerie annonçait, en 1891, que pendant ces six années d'insurrection la vente de ses œuvres avait encore rapporté près de huit millions de francs. M. Edmond Biré, qui, tout en se signant devant les *Châtiments* parce que c'était une œuvre de haine, avait lancé contre lui trois gros volumes tellement haineux que les *Châtiments* semblaient, en comparaison, déborder

de clémence, ne récoltait que réprobation malgré l'inestimable valeur de ses recherches d'érudit. Un revirement peu à peu se manifestait. Bien des gens qui s'étaient éloignés du poète, las de l'entendre trop louer, lui revenaient, fatigués de l'entendre trop maudire. On parvenait enfin à le nommer en bonne compagnie de lettrés sans soulever les mêmes protestations qu'autrefois. Presque partout la discussion de ses qualités et de ses défauts redevenait calme comme s'il se fût agi de Corneille ou de Shakespeare. L'orage était passé, et l'on s'apercevait qu'on n'avait eu affaire, en réalité, qu'au remous fatal de l'apothéose.

Où en sommes-nous aujourd'hui ? Quels sont les jugements qui semblent à présent définitifs ? Sur quelles opinions encore inconsistantes les effets d'une réaction future restent-ils à redouter ? C'est ce que nous allons rechercher en examinant les plus récentes appréciations formulées avec un calme visible sur le poète et sur son œuvre. La difficulté, semble-t-il, est de trouver d'abord un coin assez paisible pour ne les recueillir qu'impartiales. Dans les revues et dans les journaux d'excellents articles continuent à paraître qui pourraient nous fournir des renseignements trés précieux, mais on y sent trop encore la poudre

de quelques combattants brûlant leurs dernières cartouches. Divers livres biographiques ou critiques, écrits avec la circonspection qu'imposent les œuvres de longue haleine, nous tenteraient davantage, si nous ne savions qu'un livre est toujours entrepris pour faire prévaloir une opinion personnelle, alors que nous cherchons au contraire une opinion générale. Par bonheur une région incomparablement tranquille s'offre à nous au milieu du tumulte des livres et des articles qui, de loin, semblent même ne mener le combat autour d'elle que pour mieux en protéger les abords : celle de l'enseignement. Nul auteur n'y pénètre que victorieux de l'assaut, examiné jusqu'en ses moindres pensées et ses moindres paroles, discuté, jugé, puis mené seoir, en toute connaissance de cause, à la place qu'il paraît digne d'occuper. Une fois là sa gloire peut être tenue pour assurée. Des fragments de ses œuvres sont exposés, comme des tableaux en un musée, dans des recueils de *Morceaux choisis,* où l'on conviera la jeunesse à venir les admirer, et sa notice biographique, figure dans des *Histoires littéraires* parmi celles des maîtres canonisés (1). Interrogeons

(1) Gidel, *Histoire de la littérature française,* t. IV et V, 1888 et 1891. — Doumic, *Histoire de la littérature française,*

donc simplement, au hasard, comme ils nous tomberont sous la main, quelques-uns de ces humbles manuels classiques rédigés depuis la mort du poète, et nous serons certains d'y trouver non seulement le sentiment unanime des esprits les plus rassis de l'heure actuelle, mais peut-être aussi celui que feront prévaloir demain dans la vie les jeunes générations qui s'y seront instruites.

Miracle ! aucune des excommunications fulminées contre Victor Hugo au sujet de la variation de ses idées politiques jusqu'à son exil et de son ardeur républicaine pendant ses trente-cinq dernières années, ne semble avoir retenti dans ce milieu purement littéraire. On n'a pas plus songé à lui demander compte de ses opinions de citoyen qu'à Ronsard ou à La Fontaine. A vrai dire, réclamer à un poète de profondes théories

1891. — Marcou, *Morceaux choisis des classiques français*, 10e édit. ; prosateurs. — Gazier, *Petite histoire de la littérature française*, 1891. — Lebaigue, *Chefs-d'œuvre de la littérature française* et *Morceaux choisis*. — Ancelin et Vidal, *Morceaux choisis d'auteurs français*, cours moyen. — Ducros, *Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français*, cours supérieur, 1892. — A. Cahen, *Morceaux choisis des auteurs français*, 2e partie. — Petit de Julleville, *Morceaux choisis des auteurs français*. — David Sauvageot, *Morceaux choisis des classiques français*.

d'homme d'État était à peu près de même logique que d'exiger de beaux vers d'un ministre ou d'un ambassadeur, et, de plus, si l'on ne pouvait admirer que les littérateurs qui pensent comme soi, il y a longtemps que Bossuet ne serait plus lu que dans les séminaires. Ici, d'ailleurs, les récriminations étaient d'autant plus étranges qu'on n'avait jamais songé à blâmer Musset ou Gautier, par exemple, d'avoir souri avec une égale bienveillance à tous les pouvoirs, et que Lamartine restait en possession du respect public bien qu'il eût accepté une pension de l'Empire après avoir été également légitimiste et républicain. Aussi, en général, aucune allusion n'est faite à ce propos dans les notices de nos livres d'écoles. Je n'en découvre qu'une seule, laquelle équivaut presque à un éloge: « C'est mal comprendre, dit M. Gidel, l'heureuse mobilité d'une âme de poète. On ne saurait assez le blâmer s'il avait répudié ses anciennes opinions par intérêt, par crainte ou par lâcheté. S'il avait spéculé sur la passion du moment pour attirer davantage sur lui les regards, s'il avait laissé le bon pour embrasser le pire, si son âme enfin s'était rapetissée ou avilie. Bien loin de là son cœur semble, au contraire, s'être

ouvert davantage et s'être rempli d'un amour plus chaud et plus noble (1). »

Que Victor Hugo manque d'originalité, qu'il n'ait jamais créé un seul genre nouveau, qu'il soit incapable de penser, que tout son mérite consiste à avoir revêtu de belles phrases quelques thèmes recueillis chez des prédécesseurs moins habiles, toutes ces thèses de salons n'ont point cours non plus dans nos livres classiques. Seul, M. Doumic ne craint pas de les réitérer : « Il a peu d'idées, et loin d'avoir été jamais un novateur et un initiateur, il n'a fait le plus souvent que suivre une impulsion qui venait d'ailleurs. Pour les idées qu'il a, elles sont banales et ne s'élèvent guère au-dessus du lieu commun. » De fait, pour quiconque sait, avec Lavoisier, que « rien ne se crée dans la nature » et, avec Musset, que « c'est imiter quelqu'un que de planter des choux », la thèse semble bien difficile à soutenir. Lamartine lui-même, qu'il est de mode chez quelques lettrés de donner pour absolument original, procède bien plus de Chateaubriand, de Baour-Lormian, de Chênedollé et de P. Lebrun, que Victor Hugo ne pro-

(1) Cette vérité que Hugo a laissé seulement son libéralisme initial se développer continuement avec les années, semble enfin reconnue aujourd'hui, M. Barthou l'a démontrée dans la *Revue bleue* du 16 janvier 1892.

cède de lui dans ses *Odes et Ballades*, ou de Casimir Delavigne dans ses *Orientales*. M. Biré, qui, lorsqu'il n'avait plus d'épée pour combattre son ennemi, le poursuivait à coups de pierres ramassées n'importe où, avait précieusement recueilli cette accusation de quasi plagiat dans une critique formulée jadis par Nisard en un moment de mauvaise humeur, mais les arguments dont il l'avait appuyée étaient tellement étranges que nul depuis n'y avait pris garde. Pour lui la grande preuve que les *Orientales*, *Hernani*, *Notre-Dame*, la *Légende des siècles* ne témoignaient d'aucune invention, était que les *Messéniennes, Henri III*, les romans historiques de Walter Scott et les poèmes philosophiques d'Alfred de Vigny, avaient paru auparavant. Or, la vérité est précisément que ces œuvres antérieures ne ressemblent en rien dans le fond ni dans la forme à celles d'Hugo. Autant vaudrait à ce compte dénier toute originalité à Racine, à Bossuet ou à La Fontaine, sous prétexte que Corneille, Jean de Lingendes et Guéroult avaient fait des tragédies en cinq actes, des oraisons funèbres et des fables avant eux (1).

(1) Hélas ! cela aussi a été dit : « Au fond, Racine et Corneille n'ont jamais été que des arrangeurs de vers, de pièces grecques, latines, espagnoles. Par eux-mêmes, ils n'ont rien trouvé, rien inventé, rien créé. » (*Journal des Goncourt*, t. VI, p. 158.)

Un homme de génie, nul ne l'ignore en somme, exprime toujours les idées ambiantes de son temps et sa vraie gloire est de leur donner la forme immortelle Shakespeare, bien qu'il n'ait guère fait que refondre les mauvaises pièces de ses devanciers, n'en est pas moins un créateur de premier ordre. Au surplus, comme M. Doumic ne pose cette conclusion qu'à la fin d'un excellent article au cours duquel il a reconnu que « les *Orientales* sont une date dans l'histoire de notre poésie où elles font entrer la couleur », que les *Feuilles d'Automne* accusent un sentiment « personnel » et que la *Légende des Siècles* est « dans notre temps et, peut-être dans notre littérature, un livre d'une espèce unique », il est supposable que sa critique apparaît là plutôt comme une dernière concession faite aux adversaires du poète que comme la stricte expression de sa pensée propre.

Que n'avait-on pas allégué encore contre Hugo! Son observation n'allait qu'à l'extérieur des choses, il n'avait pu réussir à porter ses regards jusqu'à l'âme, la sensibilité lui manquait à ce point qu'il n'avait jamais été ému et n'avait jamais su émouvoir personne. Comme il n'est pas prouvé que l'analyse psychologique soit essentielle à la poésie lyrique et même au récit épique, puisque

les *Méditations* et les *Martyrs* n'en offrent pas trace, comme Victor Hugo ne pouvait raisonnablement prêter à ses géants et à ses êtres semi-fabuleux des âmes identiques aux nôtres, comme. enfin, la création de tant de mondes irréels dénonçait néanmoins chez le poète quelque faculté d'abstraire et de réfléchir, toutes ces objections ne semblaient pas péremptoires (1). Mais dans l'enseignement on ne s'en est même pas informé, et, les yeux sur l'œuvre, on a simplement constaté qu'elle contenait pour le moins autant de pensées que celle des autres poètes et même autant d'observations morales que celle de bien des romanciers. Tous nos professeurs se sont trouvés d'accord pour reconnaître que nul n'avait plus profondément ressenti les charmes de l'enfance et que nul ne les avait fait plus profondément ressentir. Parlant des *Feuilles d'Automme,* M. Gidel dit : « Quant, à vingt-huit ans, un homme a écrit avec cette austère gravité il faut qu'il ait une âme d'une trempe extraordinaire, qu'il ait déjà plongé au fond de toutes choses pour en rapporter avant le temps ces fruits amers de l'expérience,

(1) Elles sont absolument abandonnées aujourd'hui. M. Mabilleau et M. Renouvier en ont démontré toute l'inanité. M. Brunetière à lui-même professé qu'Hugo « pensait » tout aussi bien que les autres poètes.

il faut qu'il ait une puissance de sentir égale à celle de penser. » — « L'homme, dit M. Marcou, ses sentiments et ses idées, ses joies, ses douleurs et ses rêves, la société, ses misères et ses grandeurs, ses phases et ses légendes, la philosophie et la religion, l'art et la nature, tout est entré dans ses poèmes et dans ses romans. » — Dans les *Chants du Crépuscule*, dans les *Voix intérieures*, dans les *Rayons et les Ombres*, M. Lebaigue constate que « l'homme apparaissait sous l'artiste » et que « aux splendides concerts du monde intérieur succédaient les accents des joies et des tristesses intimes », puis, comparant des vers écrits par Hugo et par Lamartine sur la mort de leur fille, il ajoute : « Lequel des deux poètes est le plus ému, c'est ce que nul ne sait ; lequel est le plus émouvant, c'est ce que tout le monde peut dire : et cependant les vers de Lamartine sont bien beaux. » Enfin, on a constaté comme il convenait la sincérité de sa compassion pour les faibles et son amour de la justice. Un professeur hostile me confiait avec étonnement qu'il n'avait jamais vu son auditoire frissonner comme un jour que, dans une conférence, il avait lu les *Pauvres gens*. Jusque dans les personnages de ses drames, si longtemps traités de simples fantoches, on n'a

pas dédaigné de retrouver bien des traits humains. M. Albert Cahen insère toute une scène de *Ruy Blas* dans ses *Morceaux choisis* et M. Gidel blâme Saint-Marc Girardin de n'avoir pas reconnu dans les paroles de Triboulet à sa fille un discours très naturel.

Ce n'est point que nos professeurs ferment les yeux sur les défauts du poète. Abus de l'antithèse, fréquence des énumérations, amour du bizarre, dédain de la mesure, mépris des suggestions du sens critique, alliance trop audacieuse du sublime et du trivial, redondances, inégalités, exagérations, ils les énumèrent tous. Seulement, après les avoir mis impartialement en balance avec les qualités qui ont conquis leur admiration, ils ne les signalent plus que par acquit de conscience, comme ils le feraient pour un de ces classiques du grand siècle dont la gloire est si bien assise que nul reproche ne saurait l'ébranler.

Juges impassibles, ou, si vous préférez, greffiers fidèles, nuls mieux qu'eux ne sauraient donc nous révéler aussi l'état actuel de l'opinion sur les diverses œuvres de Victor Hugo. Celles qu'ils acquittent ont grande chance d'être celles que l'avenir adoptera. Interrogeons-les donc, à ce sujet, en toute confiance.

Sur tous les livres écrits par Victor Hugo avant son exil, les précis d'*Histoire littéraire* et les *Recueils de morceaux choisis* parus depuis six ans sont unanimement d'accord, et, comme les cinquante ou soixante années qui ont passé sur ces livres constituent déjà une bonne part de postérité, un revirement du goût public ne semble plus guère à craindre à leur égard. D'abord voici les *Odes et Ballades :* on en extrait quelques morceaux encore pour les anthologies, on ne manque jamais de rappeler les tours de force rythmiques de la *Chasse du Burgrave* et du *Pas d'armes du Roi Jean*, mais il est aisé de voir que ce recueil n'est déjà plus tenu que pour une œuvre de jeunesse qui promettait beaucoup. Les *Orientales* et les *Feuilles d'Automne* sont au contraire mises hors de pair et, la première de ces œuvres pour l'éclat de la couleur, la seconde pour le charme de la pensée, sont classées sans restriction parmi les plus belles de la poésie moderne. Neuf des quarante pièces des *Feuilles d'Automne* et six des cinquante pièces des *Orientales* figurent dans cinq recueils que je feuillette en ce moment, et, comme de nombreux recueils publiés avant la mort du poète en contenaient diverses autres, on peut dire que ces deux livres presque entiers ont

été déjà distribués par fragments dans les classes. Les *Rayons et les Ombres* et les *Voix intérieures*, bien qu'également vantés, fournissent moins d'extraits. Les *Chants du Crépuscule*, livrant seulement un ou deux morceaux, semblent plutôt passer au second plan. De *Bug-Jargal* et de *Han d'Islande*, il n'est plus parlé que pour mention. Mais *Notre-Dame*, en revanche, reste debout en toute solidité comme les *Orientales* et les *Feuilles d'Automne*. M. Doumic, toujours plus sévère que M. Biré, juge bien Victor Hugo « médiocre dans le drame et le roman », mais tous ses confrères sans exception professent une opinion contraire. *Notre-Dame* est pour M. Gazier : « un beau roman », pour M. Lebaigue : « un chef-d'œuvre en prose ou le pathétique est à la hauteur du pittoresque », pour MM. Ancelin et Vidal : « un des plus admirables monuments de notre langue », pour M. Gidel : « un livre étonnant », pour M. Ducros un ouvrage « d'un intérêt saisissant où les personnages, les incidents, ont une originalité puissante » et dont « le style est d'un éclat sonore, presque métallique, avec des descriptions trop nombreuses peut-être, mais où les peintures ressortent en relief vigoureux » : rappelons que M. Biré lui-même l'avait déjà proclamée « une

œuvre de premier ordre, prodigieuse d'art et de poésie ». Contre ses drames on a de graves critiques à formuler, mais on ne laisse pas néanmoins d'en vanter la très haute valeur poétique. « Aujourd'hui, écrit M. Ducros, la paix est faite, une poétique nouvelle a remplacé les règles édictées par une critique étroite et inflexible, *Hernani* et *Ruy Blas* sont acclamés par un public enthousiaste. » M. Lebaigue dit : « une réaction favorable devait se faire dans le goût public et les juges les plus prévenus eux-mêmes, tout en maintenant une partie de leurs réserves, arrivent à reconnaître, dans la plupart de ces drames, l'instinct des situations touchantes et terribles, un souffle héroïque et un grand style. » — « C'est par leur mérite poétique, constate M. Albert Cahen, qu'ils sont surtout remarquables, par le mouvement lyrique et l'ampleur vraiment épique de certaines scènes, mais il faut reconnaître que la fable en est souvent puérile et les caractères tendus et peu naturels. » — « L'œuvre dramatique de Victor Hugo appelle bien des critiques, observent à leur tour MM. Ancelin et Vidal, mais s'il est juste d'y relever, comme de graves défauts, une excessive recherche de l'antithèse et de l'effet qui nuit à la vérité des mœurs, et des longueurs de développe-

ments lyriques où l'action se perd trop souvent, on ne saurait méconnaître ce qui en fait le rare mérite, c'est-à-dire une extraordinaire puissance de création, des situations dramatiques vraiment émouvantes et un éclat de style incomparable. » Pour *Hernani*, M. Gidel constate que « après de si longues années de refroidissement la pièce a conservé beaucoup de son charme » et quant au *Roi s'amuse* « la pièce vit encore, elle intéresse, elle émeut » (1). Les *Burgraves* semblent à MM. Ancelin et Vidal « la plus puissante conception du poète ». Somme toute l'opinion de nos professeurs est singulièrement plus favorable au théâtre du maître que celle de nos critiques dramatiques qui veulent à toute force retrouver dans ces conceptions épiques et lyriques le tableau de la vie réelle. Il est bien certain que la représentation de ces poèmes extra-humains n'ajoute rien à l'émotion qu'a procurée leur lecture, que la taille précise et normale des acteurs diminue la conception qu'on s'était faite de ces héros vagues et gigantesques, que les décors les plus beaux font moins rêver que ces

(1) Une reprise en a été tentée sans succès au Théâtre-Français. Mais il conviendrait de recommencer l'expérience, car, en cette circonstance, l'acteur chargé du rôle de Triboulet fut au-dessous du médiocre.

vers descriptifs si puissamment colorés, que la musique enfin de cette élocution lyrique rend superflues et froides la mimique et la déclamation. Aussi, comme cela est déjà arrivé chez nous pour Shakespeare, on aimera toujours mieux relire ces pièces que les voir jouer. Mais tant qu'il ne sera pas prouvé que le plaisir d'admirer des héros plus grands que nous n'est pas à certaines heures aussi légitime que d'observer des hommes faits à notre image, il restera tout aussi permis de se complaire à la lecture des *Burgraves* qu'à la représentation du *Gendre de M. Poirier*, et si nos critiques persistent à déclarer que le théâtre de Victor Hugo n'est pas scénique, ce n'est pas une raison pour que nos professeurs aient tort en le proclamant par endroits très beau. Peut-être, d'ailleurs, affronte-t-il mieux la scène que les théoriciens le prétendent ; car, de toutes les pièces écloses aux environs de 1830, *Ruy Blas* et *Hernani* sont précisément les deux seules qui se maintiennent au répertoire courant de la Comédie-Française, alors que toutes celles de Casimir Delavigne et de Ponsard, lesquelles, paraît-il, avaient toutes les qualités qui manquaient à celles-là, ont sombré corps et biens depuis longtemps.

Mais si toute cette première partie de l'œuvre

de Victor Hugo suffit déjà à le mettre au rang des premiers écrivains de ce siècle, il n'en paraît pas moins à ses admirateurs que ce sont surtout les livres écrits pendant son exil qui lui ont valu l'apothéose de ses funérailles. « En quittant son pays, écrit M. Ernest Dupuy, Victor Hugo était l'un des trois ou quatre grands poètes de son temps : en y rentrant il était l'un des trois ou quatre grands poètes de tous les temps » (1). Or, il semblerait que sur cette période, encore trop récente pour que les polémiques aient eu bien le temps de s'achever, les appréciations pourraient demeurer contradictoires. Tout au contraire, nous allons trouver nos maîtres de l'enseignement si bien d'accord que les plus tièdes jusqu'ici vont parler enfin, eux aussi, comme les plus ardents. La *Légende des Siècles* est proclamée par tous un chef-d'œuvre. « La *Légende des Siècles*, dit M. Doumic, est dans notre temps et peut-être dans notre littérature un livre d'une espèce unique... Hugo est le seul qui ait réussi dans l'épopée. » D'après M. Albert Cahen « elle est peut-être l'œuvre la plus grandiose du poète ». MM. Ancelin et Vidal la nomment « cette magnifique série de compositions épiques ». Et tous,

(1) E Dupuy : *Victor Hugo*, p. 35.

pour enrichir leurs anthologies, en extraient à l'envi des passages. Les *Contemplations,* auxquelles de non moins nombreux emprunts sont faits, obtiennent les mêmes éloges. M. Doumic les classe parmi les ouvrages où le poète est « parvenu à la pleine possession de son génie ». MM. Ancelin et Vidal les déclarent un « admirable livre ». Pour les *Châtiments,* de grandes réserves sont obligatoires à cause de leur caractère politique, mais on y trouve quelques morceaux pour les recueils et l'on ne manque jamais de déclarer, comme M. Doumic, que « par endroits l'écrivain parvient à la plus haute éloquence », ou, comme M. Cahen, que « l'on y distingue des pièces de la plus grande beauté ». Les *Chansons des Rues et des Bois* sont moins goûtées, bien que quelques morceaux encore en soient extraits et que M. Marcou en loue les quatrains « courts et serrés ». Quant aux œuvres en prose de ces dix-neuf années, elles semblent avoir singulièrement pâli et ne sont plus guère nommées que pour mémoire. Des *Misérables* il est dit seulement par M. Cahen que « certains passages ont le charme de l'idylle, d'autres la grandeur de l'épopée, mais ni la composition, ni la fable, ni la peinture des caractères n'y sont irré-

prochables », et par M. Doumic qu'ils contiennent « à côté de quelques beaux passages, beaucoup de longueurs et de fatras ». De *William Shakespeare*, des *Travailleurs de la Mer*, de l'*Homme qui rit*, les titres seuls sont inscrits sans commentaires. — Ces derniers dédains sont-ils irrévocables ? On peut le craindre à les voir assez généralement partagés par la grande masse des lecteurs. Néanmoins, nous ne saurions oublier que deux des plus implacables adversaires de Hugo ont émis des appréciations fort différentes : M. Biré, appelant les *Misérables* « une œuvre très puissante et très belle », et M. Charles Morice, écrivant que l'*Homme qui rit* et les *Travailleurs de la Mer*, restent debout « comme de superbes pans de mur » et sont « littéraires parfaitement ».

Depuis son retour en France, Victor Hugo, même au dire de ses admirateurs passionnés, n'a plus donné d'œuvres de tout premier ordre. On comprend donc que nos livres d'enseignement se contentent d'enregistrer sans aucun mot d'examen l'apparition de l'*Année terrible*, de *Quatre-vingt-treize*, de l'*Art d'être grand-père*, de la *Pitié suprême*, de *Religion et Religions*, du *Pape*, de l'*Ane*, de *Torquemada*, de l'*His-*

toire d'un crime, et des *Quatre Vents de l'Esprit*. Est-ce à dire qu'ils les rejettent absolument ? Non point. Ils constatent même volontiers que ces œuvres de vieillesse contiennent encore maintes pages magistrales. « Victor Hugo, disent MM. Ancelin et Vidal, restera jusqu'à sa dernière heure ce qu'il n'avait jamais cessé d'être et ce qu'il restera aux yeux de la postérité, un grand et sublime poète. » — « *Senilia*, pourrait-on dire, note M. Marcou, si le poète avait jamais vieilli. » — « On ne saurait lire une page de ses poésies, écrit M. Gazier, même parmi celles qui ont été écrites aux mauvais jours, sans être assuré de rencontrer ça et là des vers admirables. » — « Les autres productions de la dernière partie de sa vie, estime M. Cahen, sont mélangées de faiblesses et de beautés. » Il est plutôt visible que si nos professeurs n'en disent pas davantage c'est qu'ils sentent très bien qu'aucune opinion générale ne s'est encore formée sur ces productions toutes récentes et que le conseil est cette fois très sage de « laisser faire le temps ». Cependant on rencontre déjà deux ou trois extraits de l'*Année terrible* dans leurs recueils de *Morceaux choisis*, et beaucoup de maîtres se plaisent à faire allusion dans leurs cours à divers passages de l'*Art d'être*

grand-père. Quant aux *Œuvres posthumes* ils ne les mentionnent même pas, et c'est encore justice, car, malgré de jolis vers dans *Toute la lyre* et quelques merveilleux épisodes dans la *Fin de Satan*, ces ébauches fragmentaires et inachevées ne constitueront jamais que des recueils documentaires à l'usage des érudits qui voudront étudier le secret de l'élaboration poétique chez leur auteur.

Grâce à toute ces indications il va déjà nous être possible de deviner quelque peu le sentiment de l'avenir, car nous venons très certainement d'assister ainsi aux premières phases de sa formation. Ce fait nous frappe d'abord que, de tous les auteurs de ce siècle qui ont beaucoup écrit, Hugo est le seul dont tous les livres, même les plus médiocres, restent mentionnés dans les notices des manuels classiques et, si nous considérons que pareil honneur n'est déjà plus fait, ni à Lamartine, ni à Gautier, ni à George Sand, nous pouvons en inférer que ses *Œuvres complètes* ont chance de figurer encore longtemps dans toute bibliothèque bien garnie. Il en sera d'elles comme de celles de Voltaire, dont on ne lit plus assidûment que les ouvrages capitaux, mais qu'on aime à toujours avoir sous la main pour les ouvrir au

hasard, dans un moment d'oisiveté, avec la certitude d'y faire de curieuses explorations et d'heureuses découvertes. Pour les bibliothèques plus modestes, un choix de quelques volumes, au contraire, s'imposera, et ce choix nous pouvons aussi entrevoir sur quels livres il se portera en général. Il nous suffit pour cela de prendre le titre des ouvrages que nos professeurs s'accordent les plus unanimement à vanter et dont ils tirent de préférence le plus grand nombre de morceaux choisis. Ce sont : les *Orientales*, les *Feuilles d'Automne*, les *Rayons et les Ombres*, les *Chants du Crépuscule*, les *Voix intérieures*, les *Contemplations*, la *Légende des Siècles*, les *Châtiments*, les *Drames*, et *Notre-Dame de Paris*. Peut-être même quelques lecteurs y ajouteront-ils les *Misérables*, l'*Homme qui rit*, *Torquemada* et l'*Art d'être grand-père*. Une vingtaine de volumes en tout ; c'est le bagage des plus robustes.

Tout cela constaté, il ne nous reste plus à demander aux auteurs de ces petits livres qu'une appréciation générale sur le génie de Victor Hugo. — « Plus vigoureux que Lamartine, répond M. Gazier, il a véritablement du génie, un génie que l'on aurait aimé à voir tempéré comme celui de Bossuet ou de Racine par beaucoup de

raison et par une grande sagesse. Il a surtout le sentiment de la grandeur. » — M. Petit de Julleville le proclame « le plus grand poète du XIX[e] siècle ». — « Il s'élève, dit M. Ducros, comme un chêne géant dont les robustes frondaisons ont couvert pendant soixante ans de leur ombre les floraisons sans cesse renaissantes de la pensée française. » — « Victor Hugo, prétend à son tour M. Cahen, est mort laissant la réputation d'un des plus grands poètes lyriques et épiques des temps modernes, du génie poétique le plus brillant, le plus richement doué, le plus prodigieusement abondant que la France ait jamais produit. » — Et M. Doumic lui-même, tout en faisant ses réserves à l'égard du dramaturge et du romancier, écrit : « Il a été l'un des plus grands parmi nos poètes lyriques et il est le seul qui ait réussi dans l'épopée. »

Ainsi, après sept ans de critiques, de récriminations, de controverses, de colères, de combats, voici que Victor Hugo reste debout dans sa gloire comme au moment de sa mort. Que de lignes inutilement écrites, ô théoriciens ! et que de paroles perdues, ô hommes du monde ! Mais quoi ! n'en a-t-il pas toujours été ainsi ? Les raffinés avec leur éducation spéciale, leurs habi-

tudes d'esprit systématiquement constituées, leurs préjugés de caste intellectuelle, leur impassibilité de disséqueurs attitrés, sont au fond les plus prévenus et les moins subtils des juges. Ce n'est presque jamais dans les petits cénacles de leur monde retranché, salons, académies, cercles, bureaux de rédaction, que se forment les réputations durables; elles éclosent et grandissent à l'air libre, dans la conscience, ou, si vous voulez, dans l'inconscience de la foule, parmi ce grand « tout le monde » qui, il y a cent ans déjà passait pour avoir plus d'esprit que Voltaire. Contre le suffrage universel des émotions l'arrêt de quelques abstracteurs de quintessence ne saurait prévaloir. Pas plus qu'ils n'ont réussi, après sept ans d'attaques, à discréditer Hugo, ils n'ont pu, après vingt ans de panégyriques, ranimer autour de Lamartine l'enthousiasme éteint. Et qui sait les mécomptes que l'avenir encore leur réserve? Au moment où notre siècle finit, voici que quatre de ses écrivains semblent émerger progressivement au-dessus des autres, incontestés, absous de leurs défauts, entrant dans les plus minimes bibliothèques, et si vivants toujours dans nos esprits que la postérité semble s'apprêter à saluer en eux les quatre grande forces littéraires de notre âge.

L'un, Victor Hugo, a été certainement le plus malmené des poètes de son temps par les juges d'instruction du bon goût. Et les trois autres, Michelet, Balzac et Dumas, dédaignés le plus souvent, niés parfois, ne furent même pas de l'Académie et moururent sans pouvoir penser que leurs œuvres seraient un jour admises dans la littérature.



AFFAIRE BIRÉ CONTRE HUGO

28 mai 1894. — M. Biré vient de compléter ses trois volumes sur *V. Hugo avant 1830* et *V. Hugo après 1830* par un nouveau volume : *Victor Hugo depuis 1852*. Ici encore mêmes qualités de premier ordre : une connaissance approfondie de son sujet, une sûreté d'information étonnante, une patience d'investigation infatigable ; et mêmes défauts de premier ordre aussi : une hostilité continue, une sévérité impitoyable, un besoin immodéré de querelles d'allemand. On dirait les notes d'un bénédictin coordonnées par un inquisiteur.

Ce n'est pas que M. Biré ait découvert dans la vie de V. Hugo quelque crime abominable. Un

grand orgueil, divers changements d'opinions politiques, des mensonges plus ou moins flagrants et quarante ans de liaison avec Mlle Drouet, voilà en somme les quatre seuls griefs notables qu'il parvienne à articuler contre lui. Mais, comme des motifs conducteurs dans un opéra wagnérien, il les ramène si fréquemment et les développe en tant de tonalités différentes qu'ils finissent par constituer la formule caractéristique de son personnage.

Que V. Hugo fut orgueilleux et, par suite, égoïste et irascible, qu'il pontifia parfois outre mesure, qu'il eut la dent dure envers ses ennemis, nous le savions de longue date. Ces défauts-là, hélas! sont habituellement ceux de la toute-puissance et nous les rencontrons chez presque tous les grands dominateurs. Seulement — ce que M. Biré se garde bien de dire — il avait aussi pour se les faire pardonner un fonds indéniable de bonté, une commisération toujours émue, un ardent amour du grand et du juste, des manières simples et des affabilités charmantes. Si haut était le pinacle où le monde entier l'éleva pendant plus d'un demi-siècle que nous lui saurions gré plutôt de n'avoir pas eu davantage le vertige. Sa manie de se prétendre issu d'une grande famille Lor-

raine est elle-même bien inoffensive, quoiqu'en pense son censeur. Puis, elle était si bien dans la note romantique, à cette époque où — ce que ne remarque pas non plus M. Biré — tout poète portait la particule nobiliaire, où Maquet signait Mac-Keat, où Jean Duseigneur orthographiait son nom Jehan du Seigneur, où Labrunie se faisait appeler Gérard de Nerval!

Il serait bien difficile aussi, croyons-nous, d'amener une nation qui s'est donné cinq ou six formes de gouvernement en un siècle à maudire un de ses concitoyens parce qu'il a professé deux ou trois opinions politiques. Au surplus, puisque leur mission n'est pas de gouverner les sociétés, les poètes ont bien le droit de ne pas avoir en cette matière la même netteté de vue que les hommes d'État. Et tous ont si largement usé de ce droit qu'on ne s'explique pas pourquoi M. Biré entend ne le contester qu'à celui-là seul. Lamartine, tout comme Hugo, a été royaliste, puis républicain, et a même accepté une pension de l'Empire. Musset, Gautier, Sainte-Beuve, se sont accommodés de tous les gouvernements. Que M. Biré les condamne donc tous avec lui ou qu'il l'absolve avec eux tous.

Quant aux nombreuses assertions inexactes

que M. Biré relève dans les œuvres du poète, il s'en faut de beaucoup que nous les tenions toutes, ainsi que lui, pour d'odieux mensonges. Antidater un morceau récent ou postdater un morceau ancien pour l'insérer plus à propos dans un recueil est un artifice de rédaction que les plus honnêtes écrivains se permettent sans le moindre scrupule. Alléguer des textes supposés ou des témoignages d'auteurs imaginaires pour augmenter la vraisemblance d'une fiction était un procédé de rhétorique familier à toute l'école romantique et bien plus ancien même, puisque, sans remonter jusqu'à Wolfram d'Eschenbach qui, au XIII[e] siècle, prétendait tirer son *Parzival* d'un certain Kyot que nul n'a connu, on peut voir Cervantès invoquer à chaque page de son *Don Quichotte* un Cid Hamet Ben-Engéli tout aussi improbable. Certes, Hugo est très souvent inexact quand il parle de sa vie ou de ses livres, mais M. Biré, désespérant de trouver un motif déshonnête à bon nombre de ses inexactitudes, reconnaît le premier en maint endroit qu'elles ne sont que des erreurs de mémoire. Peut-être eût-il été aussi plus indulgent pour celles qu'il croit pouvoir expliquer s'il avait tenu compte de cette simple vérité que dans tous les cerveaux puissam-

ment créateurs le fait imaginé prend souvent assez d'intensité pour éteindre la sensation et le souvenir du fait réel. Un poète, si scrupuleux qu'il soit, n'est jamais par cela même qu'un détestable historien. Si M. Biré veut bien prendre avec moi les *Confidences* de Lamartine — un homme incontestablement honnête qu'il se plaît à toujours opposer à Hugo comme le bien au mal — je me charge de lui démontrer que les scènes de prison où cet auteur fait jouer un rôle si romanesque à ses parents ont toute l'invraisemblance que leur a déjà reconnue Sainte-Beuve, que Graziella ne fut pas polisseuse de corail, que Julie ne mourut pas comme l'a dit son amant et qu'en somme il y a tout autant d'assertions erronées dans ce livre que dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.*

Reste la liaison avec Mlle Drouet. Elle est assurément fort blâmable au point de vue de la morale. Pourtant, il est si rare de trouver en ce bas monde une vie de poète vierge de toute aventure galante que la plus simple équité doit nous empêcher encore d'être ici plus sévère que de coutume. Les auteurs dramatiques, entre autres, ont presque toujours poussé les égards envers leurs actrices beaucoup plus loin que la reconnaissance l'exi-

geait et, puisque l'on a déjà pardonné depuis longtemps la Champmeslé au très chaste et très pieux Racine et la Dorval au très immaculé Alfred de Vigny, quelque indulgence est bien due aussi à Hugo. Somme toute, cette liaison qui n'arracha jamais le poète à son travail et à sa famille, qui se prolongea silencieuse et calme comme une union, et qui racheta ses vingt premières années de passion irrégulière par ses vingt dernières années de régulière amitié, n'est peut-être pas parmi les plus scandaleuses. Ah! que M. Biré a bien fait de ne pas entreprendre la biographie de Musset, ou de G. Sand, ou de Sainte-Beuve, ou de Dumas, la plume se serait brisée entre ses doigts.

Toutes ces accusations, en définitive, n'ont pas la gravité que M. Biré leur prête et ne semblent pas suffire à justifier son indignation. Mais ne nous y trompons pas et, pour peu que nous sachions lire entre les lignes, il nous sera aisé de voir que ce ne sont pas elles qui la déterminent. Un motif bien autrement grave à ses yeux le fait agir : il est chrétien et comme Hugo, sans pourtant aller jusqu'à l'athéisme et sans même retirer au Christ sa vénération, est le seul des poètes contemporains qui ait bruyamment rompu avec le catholicisme de sa jeunesse, c'est lui seul qu'il

prétend accabler. S'il cherche ensuite des fautes à lui reprocher, c'est par surcroît et seulement pour ébranler les sceptiques que l'accusation d'hérésie laisserait indifférents.

Après avoir dit l'esprit du livre, il nous resterait à dire quelque chose de la manière de l'auteur. Malheureusement avec sa dialectique ondoyante et diverse, ses rapprochements inattendus, ses comparaisons déconcertantes, ses insinuations et ses sous-entendus, elle échappe à toute définition précise. Que le lecteur désireux de la bien concevoir lise surtout le chapitre XI : *Paris et Bordeaux*. C'est merveille d'y voir avec quelle ingéniosité M. Biré parvient à ne plus laisser Hugo prononcer une parole ou faire un geste sans trouver quelque censure à lui infliger. Il le tance d'avoir osé plaisanter à table avec ses amis pendant que Paris était assiégé (p. 234); il lui reproche d'avoir demandé que la France fraternisât avec les Prussiens, dans un discours prononcé justement en faveur de la continuation de la guerre (p. 240); il le blâme d'avoir remercié la foule qui suivait le cercueil de son fils Charles, sous prétexte que cette foule, qui avait probablement le don d'ubiquité, assassinait en ce même moment Clément Thomas à Montmartre (p. 245).

Donnons encore un exemple. C'est le 5 septembre, Hugo, après vingt ans d'exil, revient à Paris et trouve à la gare du Nord une foule qui l'acclame. Comment blâmer quelqu'un ici, puisque Hugo ne savait certainement pas que la foule l'attendait et que toute foule a bien le droit de manifester ses sympathies? M. Biré n'est pas embarrassé pour si peu. Il fouille ses vieux journaux et a bientôt fait de trouver un grief présentable. « Messieurs, messieurs, dit un chirurgien en chef, nous avons là des blessés. » Personne n'est blâmé, puisque personne n'est blâmable, mais voilà néanmoins une accusation de manque de patriotisme qui flotte vaguement au-dessus de la scène (p. 226).

Heureusement si M. Biré n'est pas un psychologue irréprochable, il est un excellent connaisseur en poésie. Chaque fois qu'en poursuivant son réquisitoire, il se trouve en présence d'un beau livre ou d'un beau vers, il les loue en toute équité et prononce le mot « chef-d'œuvre » avec une indépendance de jugement et un enthousiasme que n'oseraient souvent risquer les plus ardents admirateurs du poète. Seulement ici encore il lui reste toujours quelque note à écouler ou quelque réserve à faire, une fois son admira-

tion exhalée, et, dans cette besogne scientifique, son défaut de sens scientifique arrive parfois à se trahir de nouveau. Par exemple, pour établir — et je crois son opinion très juste — que la pièce des *Contemplations : Réponse à un acte d'accusation*, 1834, n'a été écrite qu'à Jersey en 1852, il alléguera en particulier que les substantifs composés dont elle abonde n'apparaissent guère dans le style du poète qu'après son exil; mais il ajoute que ces substantifs composés semblent avoir été employés pour la première fois par Viennet en 1843, et c'est une erreur (p. 95), car on en peut déjà trouver en 1831 dans la *Némésis* de Barthélemy et Méry, on en rencontre même un, dès 1838, dans ce vers de *Ruy-Blas* (act. IV, sc. 7.)

D'ailleurs, dans ce *palais-prison*

et il est aisé de reconnaître, lorsqu'on les étudie de près, qu'Hugo les doit directement, ainsi que la plupart de ses rythmes et de ses épithètes, aux poètes du XVIe siècle, à Ronsard entre autres qui en usait fréquemment, ou à Du Bartas qui en abusait et prétendait lui-même les forger à l'imitation des Allemands. — Ailleurs encore, lorsqu'il analyse les *Misérables*, il reproche vivement à Hugo d'avoir farci de mauvais calembours par

à-peu-près des conversations entre quelques jeunes gens de 1817; s'il s'était rappelé le ***Début dans la vie*** de Balzac, il aurait su que tel était en ce temp-là, le genre de plaisanterie à la mode et, puisque ces jeux de mots ne se renouvellent plus dans les autres romans de l'auteur, il aurait reconnu qu'ils n'apparaissent ici que pour donner à la scène toute sa couleur locale (p. 145).

V. Hugo sortira-t-il diminué de cette furieuse levée de notes et de textes ? Nous ne le croyons pas. Quant à M. Biré, peut-être n'aura-t-il solidement établi par son œuvre que l'excellence de son flair de fureteur. Et pourtant, quel livre solide, précieux, définitif, il aurait été capable de nous donner avec plus d'impartialité et de calme!



LA GENÈSE D'HERNANI

A l'heure actuelle la tragédie est morte et le drame historique l'a remplacée. Il y a bien encore quelques critiques pour ne pas s'être aperçus de cette vérité et tout récemment on pouvait lire dans une revue sérieuse que cette nouvelle forme théâtrale a eu, dès ses débuts, le défaut de ne pas « être viable » et que « le drame en vers est aujourd'hui chez nous un genre mort » (1). Mais les faits sont là, péremptoires, et pour peu qu'on rassemble un instant ses souvenirs on est bien forcé de constater que, pendant ces quinze dernières années, toutes les pièces qui ont pu faire courir Paris comme des comédies et des vaude-

(1) *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1895, p. 456.

villes, sont la *Théodora*, la *Cléopâtre* et la *Ghismonda* de M. Sardou, le *Severo Torelli*, les *Jacobites* et le *Pour la Couronne* de M. Coppée, le *Par le Glaive* de M. Richepin, etc., c'est-à-dire des drames historiques conçus selon tous les préceptes du romantisme.

Or, notre drame historique commence avec *Hernani*, comme notre tragédie avait commencé avec le *Cid*. Objecter qu'Alexandre Dumas avait déjà donné son *Henri III* serait aussi puéril que d'alléguer contre Corneille l'antériorité de la *Marianne* de Hardy ou de la *Sophonisbe* de Mairet : un genre littéraire ne date jamais que de son premier chef-d'œuvre.

« Quoi ! *Hernani* un chef-d'œuvre ! » vont s'écrier maints critiques, « y pensez-vous ? ». J'y pense parfaitement. Quand une pièce se joue depuis soixante ans je ne puis faire au bon sens public l'injure de croire qu'il se soit si longuement épris d'une élucubration de second ordre. Que ce drame ait des défauts, j'en conviendrai d'autant plus volontiers que je ne connais pas une seule œuvre théâtrale où je ne me fasse fort d'en trouver de notables, mais je suis très persuadé qu'ils auraient depuis nombre d'années lassé les plus patients spectateurs s'ils étaient vraiment aussi

énormes que les théoriciens le prétendent. Sachant que le style de la haute poésie scénique ne peut être celui de nos conversations journalières, je m'accommode fort bien au théâtre d'un langage conventionnel pourvu que j'y sente l'expression d'une âme peu commune, et, n'ayant jamais entendu personne dérouler de continuelles métaphores comme le roi Lear ou Roméo, ni se quereller en termes aussi courtois qu'Achille et Agamemnon dans l'*Iphigénie en Aulide*, la déclamation dramatique d'Hugo ne me paraît pas plus inacceptable que celle de Shakespeare ou de Racine. Je pousserai même le mauvais goût jusqu'à avouer que le « Vous êtes mon lion superbe et généreux » de Dona Sol ne me semble pas une image plus choquante que le « to take arms against a sea of troubles » du monologue d'Hamlet ou le « dos de la plaine liquide » du récit de Théramène. Quant aux invraisemblances de la fiction, des situations, des passions et des caractères, autant je serais le premier à les reprocher avec sévérité à un auteur de comédie ou à un dramaturge réaliste qui prétendraient me montrer les hommes tels qu'ils sont, autant je m'en soucie peu dès qu'un poète m'a dit « faisons un rêve » et que j'ai consenti à voir les hommes tels qu'ils

ne sont pas. Je ne puis, d'ailleurs, constater sans une certaine édification que les griefs formulés aujourd'hui par nos critiques contre *Hernani* sont identiquement ceux que l'Académie de Richelieu avait formulés naguère contre le *Cid*. On n'aurait même, si l'on tenait à y répondre, qu'à répéter textuellement ce qu'écrivait le vieux Balzac à Scudéry : « Bien vous diray-je qu'il me semble que vous l'attaquez avec force et adresse, et qu'il y a du bon sens, de la subtilité, et de la galanterie mesme, en la plus-part des objections que vous lui faites. Considérez néantmoins, monsieur, que toute la France entre en cause avec lui, et qu'il n'y a pas un des juges, dont le bruit est que vous estes convenus ensemble, qui n'ont loué ce que vous désirez qu'il condamne. De sorte que quand vos arguments seroient invincibles, et que vostre adversaire mesme y acquiesseroit, il auroit de quoy se consoler glorieusement de la perte de son procès, et vous pourroit dire que d'avoir satisfait tout un royaume est quelque chose de plus grand et de meilleur que d'avoir fait une pièce régulière » (1).

Est-ce à dire qu'*Hernani* deviendra jamais classique ? Pour ma part je le crois fort. En

(1) Balzac. *Lettres choisies*, éd. 1658, p. 171.

somme, malgré tous les défauts qu'on y peut signaler, ce drame me paraît attester une bien plus copieuse dépense de talent que le *Rhadamiste et Zénobie* de Crébillon, la *Zaïre* de Voltaire ou autres tragédies que l'on joue à l'Odéon devant les gens sages, et je reste très persuadé qu'il est encore, dans le genre sérieux, la plus remarquable pièce qui ait été écrite depuis Racine. Cela étant, je ne serai nullement étonné que, dans cent ans, la France dise Corneille, Racine et Hugo, lorsqu'elle se croira obligée de nommer, comme les Grecs, ses trois tragiques. Et l'on expliquera *Hernani* en Sorbonne ! Et l'on en publiera des éditions savantes avec notes, remarques et commentaires !

M. Morel-Fatio qui à déjà essayé de rechercher quels éléments historiques avaient pu entrer dans la composition de *Ruy-Blas* n'a point caché que la tâche de ces futurs commentateurs serait « épineuse et immense » (1). Je l'admets sans peine, sachant, par expérience, le génie d'Hugo singulièrement plus large et plus complexe que le croit M. Jules Lemaître. Aussi peut-on, sans trop risquer de perdre son temps, se mettre de suite à la besogne. J'ai là, pour ma part un certain nom-

(1) Morel-Fatio : *Etudes sur l'Espagne*, t. I, p. 170.

bre de notes sans prétention que je vais livrer pêle-mêle à mes successeurs, comme on déverse une charretée de béton dans la première tranchée d'une bâtisse. Je n'examinerai point *Hernani* au point de vue historique, comme l'a fait M. Morel-Fatio pour *Ruy Blas*, parce que je suis convaincu que la donnée de ce drame est toute fictive et ne doit absolument rien à l'histoire. Mais je rechercherai d'où l'idée en a pu venir à Hugo, de quelle façon il a constitué ses personnages, par quels procédés il est arrivé à imaginer ses principaux épisodes, et comment, en un mot, le drame entier s'est élaboré dans son esprit.

Écartons d'emblée la conjecture que le sujet d'*Hernani* pourrait bien avoir été extrait tout organisé de quelque drame étranger. Hugo n'imite jamais. D'abord ses théories littéraires lui interdisent de refaire ce que d'autres ont fait : « L'esprit d'imitation recommandé par d'autres comme le salut des écoles — a-t-il écrit, en 1826, dans la préface des *Odes et Ballades*, — lui a toujours semblé le fléau de l'art, et il ne condamnerait pas moins l'imitation qui s'attache aux écrivains dits romantiques que celle dont on poursuit les auteurs dits classiques. » Mais, il y a plus : quand bien même il voudrait imiter, sa complexion

intellectuelle l'en rendrait incapable. Dès qu'un fait vu ou lu pénètre dans son cerveau toujours en travail d'imagination, il y met en branle toutes les cellules voisines de celle qu'il atteint et se trouve aussitôt noyé, roulé et disloqué dans un tel tumulte de faits analogues ou disparates qu'il n'en sort plus que méconnaissable (1).

Pour qu'il puisse imiter il faudrait qu'il s'astreigne a garder le texte dont il s'inspire sous ses yeux et à le suivre mot à mot. Cela, comme on le sait, lui est arrivé une fois. En 1846, il avait lu, dans le *Journal du Dimanche* (2), un article d'Achille Jubinal résumant une vieille chanson de geste qui lui avait paru très propre à fournir un bel épisode épique à sa *Légende des Siècles*. Il prit la plume et, le journal tout ouvert devant lui, translata en vers la prose de l'érudit aussi fidèlement que s'il avait eu un auteur latin à traduire en français. Achille Jubinal avait écrit :

(1) C'est pour n'avoir pas compris cet état psychologique que M. Biré a pris pour autant de mensonges les nombreuses erreurs du *Victor Hugo raconté*.

(2) *Journal du Dimanche*, 1er Nov. 1846. — En 1843, A. Jubinal avait déjà publié cette analyse dans le *Musée des Familles* (t. X, p. 373). Mais la version du *Journal du Dimanche* un peu corrigée, me paraît plutôt celle dont Hugo s'est servi.

« Charlemagne l'empereur à la barbe fleurie, traverse les Pyrénées; il revient d'Espagne. Sa lamentation est grande, car son neveu Roland par la trahison de Ganelon, a été tué, avec Olivier, les douze pairs et toute l'arrière-garde de son armée jusque-là victorieuse. L'*Etcheco-Jaüna* (le laboureur des montagnes) est rentré chez lui avec son chien. Il a embrassé sa femme et ses enfants, il a nettoyé ses flèches ainsi que sa corne de bœuf, et les ossements des héros qui ne sont plus blanchissent déjà pour l'éternité. Le destrier de Charles, qui lui vient de Syrie, etc. » (1). Il chanta :

« Charlemagne, empereur à la barbe fleurie,
Revient d'Espagne; il a le cœur triste et s'écrie :
— Roncevaux, Roncevaux! ô traître Ganelon! —
Car son neveu Roland est mort dans ce vallon
Avec les douze pairs et toute son armée
Le laboureur des monts qui vit sous la ramée
Est rentré chez lui, grave et calme, avec son chien;
Il a baisé sa femme au front et dit : c'est bien.
Il a lavé sa trompe et son arc aux fontaines
Et les os des héros blanchissent dans les plaines,
Le bon roi Charles est plein de douleur et d'ennui.
Son cheval Syrien... etc. » (2).

Et ainsi de suite pendant dix pages. Par quel

(1) *Journal du Dimanche*, 1er Nov. 1846.
(2) *Légende des Siècles :* Aymerillot.

mystère le changement de quelques mots et l'adjonction de quelques rimes ont-ils pu suffire à transformer une prose aussi ordinaire en un des plus beaux récits épiques de notre littérature ? C'est ce que je laisse à d'autres le soin d'expliquer.

Mais ce ne fut là qu'une fantaisie, analogue à celle de Beethoven qui, étant allé entendre la *Léonore* de Paër, dit en sortant au musicien : « Votre opéra me plaît, j'ai envie de le mettre en musique » et fit comme il l'avait dit. En général, Hugo se contente de chercher l'idée de ses compositions en quelques vagues souvenirs qui ne gardent déjà presque plus rien de leurs traits originels. Si nous considérons, par exemple, son *Mariage de Roland* (1) qu'il a certainement tiré de l'*Histoire de la poésie* d'Edgar Quinet, nous voyons qu'il se rappelle encore assez bien au début quelques-uns des incidents de son modèle mais que peu à peu, sans s'en apercevoir, il s'égare et aboutit à un tout autre dénouement. Deux ou trois scènes à peine du *Roi s'amuse* laissent entrevoir derrière elles l'*Emilia Galotti* de Lessing dont il provient sans nul doute. Et si *Ruy-Blas*

(1) *Légende des Siècles.* — Cf. Edgar Quinet : *De l'Histoire de la Poésie* (1857), ch. X.



est sorti de la *Lady of Lyons* de Bulwer Lytton c'est seulement à quelques particularités des deux premiers actes du drame anglais qu'on peut le reconnaître (1).

En de telles conditions, il est toujours extrêmement difficile de retrouver les « sources » de l'inspiration d'Hugo. Néanmoins, avec un peu de patience, on y parvient quelquefois.

Une femme est aimée par un roi et par un bandit; le premier l'enlève, le second la délivre et se fait reconnaître pour un grand d'Espagne qui s'est jeté dans le brigandage à seule fin de venger son père injustement décapité par le père du roi : telle est, débarrassée de ses épisodes, la donnée générale d'*Hernani*. Quelques écrivains ont déjà cru la retrouver dans le *Del rey abajo*

(1) Il serait injuste de dire avec M. Biré que « la seconde de ces pièces (celle d'Hugo) est presque entièrement calquée sur la première ». *V. Hugo après 1830*, t. I, p. 242. Ruy Blas ne saurait rappeler que les deux premiers actes de la *Lady of Lyons* car les trois derniers actes du drame anglais traitent une action tout autre. Au reste M. Biré procède bien à la légère dans ses rapprochements. De ce qu'un personnage de Bulwer Lytton dit : « Quel tigre » il en conclut que c'est pour cette raison qu'Hugo a intitulé son cinquième acte « *Le tigre et le Lion* ». Il aurait pourtant dû se rappeler que dans *Cromwell*, a. IV, sc. VIII, déjà Hugo avait écrit :

« Oses-tu pénétrer dans l'antre du *lion*
— Tu veux dire du *tigre*. »

ninguno de Francisco de Rojas. M. Charles Habeneck, qui traduisait ce drame en 1862, a même écrit dans la notice dont il l'accompagnait. « Une remarque que le lecteur ne manquera pas de faire également, c'est que cette pièce, écrite vers le milieu du XVIIe siècle, n'est pas sans de nombreuses analogies de forme et de fonds avec le célèbre drame de Victor Hugo : *Hernani*. Un même secret pèse sur Hernani et Don Garcia. Des scènes entières sont complètement semblables et quelques-uns des mots à effet de *Hernani* se retrouvent dans le drame de Rojas. Victor Hugo a eu sans doute connaissance du *Garcia*. Comme il n'y a nullement plagiat de sa part, et comme son originalité n'en reste pas moins très grande, nous regrettons que Victor Hugo n'ait pas dit un mot du vieux poète avec lequel il s'est rencontré » (1). Eh bien! non, après un minutieux examen, je suis convaincu qu'*Hernani* ne doit rien au *Del rey abajo ninguno*. Ce noble disgracié, Don Garcia, n'est pas un bandit — point essentiel — mais un riche laboureur et entend si peu se venger du roi qu'il lui offre sa fortune ; ce roi n'aime point la femme de Don Garcia et le

(1) Ch. Habeneck : *Chefs-d'œuvre du Théâtre espagnol*, p. 35.

venge au contraire du courtisan qui la lui enlève. Quant aux quelques scènes et aux quelques mots à effet qu'Hugo aurait pu prendre à ce drame nous les retrouverons aussi bien dans d'autres œuvres. S'il est un drame espagnol dont la donnée rappelle un peu nettement celle d'*Hernani* c'est plutôt la seconde partie d'*El tejedor de Segovia* d'Alarcon. Ce Fernando Ramirez est bien un noble qui s'est fait tisserand, puis bandit, pour venger la mort de son père; ce Don Juan qui, s'il n'est pas roi est tout au moins un des grands personnages de la cour, lui enlève bien, en son propre domicile, sa Téodora; et c'est bien à la fin de la pièce aussi, lorsque le comte est vaincu, que le bandit révèle sa noblesse. Voilà, cette fois, des ressemblances assez sérieuses pour que nous puissions conjecturer qu'Hugo a pu prendre dans *El tejedor de Segovia* la première idée d'*Hernani;* mais quand nous aurons considéré encore que — comme nous le verrons bientôt — il a aussi très certainement emprunté plusieurs des épisodes de son drame à une autre œuvre d'Alarcon, cette conjecture deviendra une quasi certitude.

Son sujet une fois trouvé, Hugo se mit à le dramatiser à sa façon, en s'aidant d'autres sou-

venirs que nous déterminerons tout-à-l'heure, et procéda au choix de ses personnages.

Au bandit-seigneur il donna le nom d'Hernani, pour une raison qu'il nous a indiquée lui-même. Tout enfant, lorsqu'il allait rejoindre son père à Madrid, il avait traversé un bourg qui portait ce nom et dont l'aspect pittoresque l'avait frappé : « Ernani est un bourg à une seule rue, mais très large et très belle. Cette rue est cailloutée avec une espèce de pierre pointue et scintillante ; quand le soleil est là-dessus on croit marcher sur des paillettes. Tous les habitants d'Ernani sont nobles, de sorte que toutes les maisons ont des blasons sculptés dans la pierre de taille de leur fronton. Ces écussons, la plupart du xve siècle, sont d'un beau caractère et donnent un grand air à Ernani. Ces maisons seigneuriales n'en sont pas moins paysannes : leur fronton féodal s'accommode très bien d'un balcon rustique, en bois fruste... Victor fut ravi de ce bourg dont il a donné le nom à un de ses drames. » (1).

Le grand d'Espagne, aussi amoureux que puissant, ne pouvait être moins qu'un roi, car, pour Hugo, point de drame sans un souverain quelconque. Il devint donc Charles-Quint, mais

(1) *Victor Hugo raconté*, c. XVIII.

je crois bien qu'il ne le devint pas tout de suite.

Un autre personnage historique, en effet, apparaît aussi dans la pièce : Don Ruy Gomez de Silva. C'était le ministre favori de Philippe II, qui aimait sa femme, et le nomma gourverneur de l'infant Don Carlos. Or, on ne voit pas bien par quel enchaînement d'idées Hugo aurait pu arriver jusqu'à cet homme d'un autre règne, si Charles-Quint s'était offert le premier à son esprit. Il est donc plutôt à croire que ce fut ce nom de Ruy Gomez de Silva qui le frappa d'abord, sans doute à cause de sa belle sonorité, quand il l'eut trouvé soit dans le *Don Carlos* de Schiller, soit dans le *Don Carlos* de Saint-Réal, qui était encore sous la Restauration un livre très classique. Dès lors il était bien difficile qu'il pensat à Ruy Gomez sans penser à l'infant Don Carlos. Justement ce prince lui convenait à merveille. « Quant il alloit par les rues quelque belle dame, nous dit Brantôme — un auteur qu'Hugo avait certainement lu, puisqu'il lui empruntera la chanson du *Roi s'amuse* (1) — et fust-elle des plus grandes du

(1) « Quand Bourbon vit Marseille », act. III. — Hugo, lorsqu'il écrivait *Hernani*, avait déjà lu Brantôme, comme le prouve l'épigraphe du ch. XL de *Han d'Islande*.

pays il la prenoit et la baisoit par force devant tout le monde. Bref il estoit le fléau de toutes » (1). Un tel Don Carlos ressemble trop à celui d'*Hernani* pour que nous ne soupçonnions pas qu'il a pu lui servir de modèle. Mais Hugo, le trouvant sans doute un héros bien mince et déjà assez défloré par le drame de Schiller, chercha quelque autre Don Carlos plus grandiose à lui substituer et arriva tout naturellement à se décider pour le futur Charles-Quint. Seulement le public n'allait-il pas se récrier contre l'invraisemblance de ce Charles-Quint galant auquel l'histoire l'avait si peu habitué ? Hugo pressentit le danger et s'empressa de le prévenir. Le matin même de la première représentation parut dans tous les journaux une note de lui disant : « Il est peut-être à propos de mettre sous les yeux du public ce que dit la chronique espagnole de Alaya (qui ne doit pas être confondu avec Ayala l'annaliste de Pierre-le-Cruel) touchant la jeunesse de Charles-Quint, lequel figure comme on sait dans *Hernani* : — « Don Carlos, tant qu'il ne fut qu'archiduc d'Autriche et roi d'Espagne, fut un jeune prince amoureux de son plaisir, grand coureur d'aventures, sérénades et estocades,

(1) Brantôme : *Grands capitaines*. l. I. § 55

sous les balcons de Saragosse, ravissant volontiers les belles aux galants et les femmes aux maris, voluptueux et cruel au besoin. Mais du jour où il fut empereur, une révolution se fit en lui (*se hizo una revolucion en el*) et le débauché don Carlos devint ce monarque habile, sage, clément, hautain, glorieux, hardi avec prudence, que l'Europe a admiré sous le nom de Charles-Quint (*Grandezas de Espana*, descanso 24) » (1).

Les autres personnages étaient plus faciles à dénommer. Hugo, qui avait appris l'espagnol pendant son année de collège à Madrid, n'avait qu'à feuilleter quelque chronique castillane ou simplement le *Romancero,* dont son frère Abel venait de publier une traduction (2), pour entourer son empereur de la plus flamboyante noblesse. A son héroïne il donna le nom de Dona Sol, qui était celui de la fille du Cid. « Qui voulez-vous ? Sandoval, ou Roxas, ou Manrique, ou Zuniga, ou Lara, ou Cardenas, ou Enriquez ? (3) » disait Lope de Vega en dénombrant les grands sei-

(1) Cette note est reproduite dans E. Biré : *V. Hugo avant 1830*, p. 490. — Inutile de dire que je ne garantis pas l'authenticité de cette citation, n'ayant jamais pu mettre la main sur ces *Grandezas de Espana.*

(2) Abel Hugo : *Romances historiques*, 1822.

(3) Lope de Vega : *El anzuelo de Fenisa*, a. I, esc 6.

gneurs de son temps. Hugo opta pour Don Sancho de Zuniga, Ricardo de Roxas, et Guzman de Lara. Un Juan de Haro et un Garci Suarez de Carbajal étaient aussi tout indiqués. Tellez Giron, bien que mort au quinzième siècle, fut lui-même enrôlé parmi les conjurés à cause de son nom fameux (1).

Cela fait, Hugo se trouvait en possession de tous les matériaux de son drame. Vingt-huit jours lui suffirent pour l'écrire : du 29 août au 25 septembre (2).

Acte premier. Don Carlos entre chez Dona Sol, se cache dans une armoire, écoute l'entretien des deux amants et sort brusquement de sa cachette, où il se trouve mal à l'aise, à la grande stupéfaction d'Hernani qui veut le tuer. Nous connaissions déjà cette scène pour l'avoir lue dans *Amy Robsart*, ce premier essai dramatique

(1) Il était déjà le héros de la *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

(2) Le premier acte fut écrit du 29 août 1829 au 3 septembre ; le second du 3 septembre au 6 ; le troisième du 8 septembre au 14, le quatrième du 15 septembre au 20, le cinquième du 21 septembre au 25. — Je prends ces dates dans les notes de l'*édition définitive* car le manuscrit original d'*Hernani* ne se trouve pas parmi ceux qu'Hugo a légués à la Bibliothèque Nationale.

d'Hugo qui fit une si terrible chute à l'Odéon : Flibbertigibbet, blotti sous le fauteuil seigneurial, assistait ainsi au duo d'amour de Leicester et d'Amy, puis surgissait brusquement devant eux, au risque de se faire poignarder (1). *Amy Robsart,* comme on le sait, était tirée du *Kenilworth* de Walter Scott. L'épisode, il est vrai, ne se retrouve pas dans le roman anglais, mais on peut très bien entrevoir par quel travail d'imagination Hugo l'en a fait sortir. — Ruy Gomez arrive sur ces entrefaites et, trouvant deux hommes en train de se battre chez sa nièce, fait un long discours contre les jeunes débauchés qui s'adonnent à d'aussi honteux passe-temps. Cela pourrait bien être du Hugo tout pur, car nous rencontrerons fréquemment de semblables discours de vieillards dans ses autres œuvres, notamment dans les *Burgraves.* — Don Carlos se fait reconnaître, déclare qu'il n'est venu que pour entretenir Ruy Gomez de l'état du royaume et, afin de sauver Hernani, dit « C'est quelqu'un de ma suite ». Ce « C'est quelqu'un de ma suite » semble bien d'Alarcon, car, dans sa comédie *Ganar Amigos*, le marquis Don Fadrique sauve

(1) *Amy Robsart*, act. I, sc. 7.

aussi Don Fernand des alguazils en leur disant « Il est avec moi » (1).

Au deuxième acte, nous voyons Don Carlos s'introduire chez Dona Sol, en lui faisant le signal secret qu'elle avait indiqué à son amant, puis Hernani survenir et le menacer de mort à nouveau. M. Ch. Habeneck a cru retrouver l'origine de cette scène dans le *Del rey abajo ninguno* de F. de Rojas. A la vérité elle est très fréquente dans le théâtre espagnol et on pourrait tout aussi bien la signaler, par exemple, dans *El mejor alcade el Rey* de Lope de Vega (2). Mais à bien considérer la façon dont Hugo développe cet épisode il est de toute évidence qu'il avait sous les yeux les six premières scènes d'*El tejedor de Segovia* (2e partie) d'Alarcon. — Pour ces vers

« ... Prends ce manteau
Car dans nos rangs pour toi je crains quelque couteau. »

ils sont aussi en substance dans le *Ganar Amigos* d'Alarcon (3).

(1) « Pues que commigo le traigo » Alarcon : *Ganar Amigos*, act. I, esc. VII.

(2) Lope de Vega : *El mejor alcade el rey*, a I, esc. IV.

(3) Alarcon : *Ganar Amigos*, act. I, esc. VI. — Les deux vers de *Del rey abajo ninguno* que M. Habeneck rapproche de ceux-là ont un sens tout autre : « Prends cette pertuisane car il y a des bandits dans la région ».

C'est encore surtout le *Ganar Amigos* d'Alarcon que va nous rappeler le troisième acte. Cet Hernani qui, se donnant pour un pèlerin, entre chez Ruy Gomez, ressemble étonnamment à cet Encinas qui, déguisé en moine, vient se jeter au milieu de la foule, tandis que le crieur publie l'arrêt qui promet deux mille ducats de sa tête (1). De même Don Fadrique, lorsqu'il apprend que le fugitif Don Fernand, qui s'est réfugié auprès de lui, est le meurtrier de son frère, refuse de le livrer parce qu'il lui a promis aide et protection (2). Seulement Ruy Gomez s'avise de cacher Hernani derrière le portrait d'un de ses aïeux. Pourquoi? Hugo lui-même va nous le dire. Dans le palais que son père avait loué à Madrid se trouvait une belle galerie ainsi garnie de portraits d'ancêtres : « Victor avait pris cette galerie en affection. On l'y trouvait seul, assis dans un coin, regardant en silence tous ces personnages en qui revivaient les siècles morts ; la fierté des attitudes, la somptuosité des cadres, l'art mêlé à l'orgueil de la famille et de la nationalité, tout cet ensemble remuait l'imagination du futur auteur d'*Hernani* et y déposait sourdement le germe de la scène de

(1) Alarcon : *Ganar Amigos*, a. III, esc. 7.

(2) *Ibid.*, a. I, esc. 6, 7, 8, 9.

Ruy Gomez » (1). Quant aux faits glorieux qui, selon Ruy Gomez, ont illustré tous ces grands hommes, ils sont bien et dûment consignés dans le *Romancero*. Ce noble qui

« Garda la foi jurée
Même aux Juifs ».

c'est assurément le Cid restituant aux juifs Rachel et Vidas l'or qu'ils lui avaient prêté contre deux caisses pleines de sable (2). Ce Cristoval donnant son cheval au roi désarçonné, c'est Bernard de Carpio (3) ou c'est Gonzalez de Mendoza (4). Et dans ce propre père de Ruy Gomez qui

« Fit tailler en pierre un comte Alvar Giron
Qu'à sa suite il traîna jurant par son patron
De ne point reculer que le comte de pierre
Ne tournât front lui-même et n'allât en arrière ».

il serait bien difficile de ne pas reconnaître les vassaux du vieux comte Fernan Gonzalez :

« Ils ont fait le serment
Ils ont tous juré d'une seule voix
De ne pas retourner en Castille
Sans le comte, leur seigneur.

(1) *Victor Hugo raconté*, XIX.
(2) *Romancero general (Biblioteca de Autores espanoles*, Madrid 1849), t. I, p. 568.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 435.
(4) *Ibid.*, t. II, p. 45.

Son image de pierre
Ils la traînent dans un chariot
Résolus, si elle ne retourne en arrière
A n'y pas retourner eux-mêmes. » (1).

Le quatrième acte, celui d'Aix-la-Chapelle, est directement issu de *Cromwell*. Comme s'il pressentait que ce drame fastidieux, diffus, mal composé et médiocrement écrit ne conserverait pas longtemps le succès que lui avait valu sa préface, on dirait qu'Hugo a voulu en sauver, tout au moins, les scènes qui lui plaisaient le mieux en les réfugiant dans une œuvre nouvelle. Refondant et corrigeant la neuvième scène du premier acte, où les cavaliers et les têtes-rondes conspiraient la mort de Cromwell, il fit la scène des conjurés préparant le meurtre de Charles-Quint, et ce vers :

« Il croit marcher au trône et son gibet s'apprête ! »

y passa même sous cette nouvelle forme

« Charles d'Espagne, étranger par sa mère,
Prétend au Saint-Empire ! — Il aura le tombeau ».

Au troisième acte, Cromwell, déguisé en soldat, montait la garde à la porte de White-hall, laissait les conjurés discuter autour de lui, et lorsqu'il criait :

(1) *Ibid.*, t. I, p. 461.

« Hors des tentes, Jacob! Israël, hors des tentes! »

on voyait « le fond du théâtre occupé par une multitude de soldats, portant des torches, sortir de tous les points du jardin et de toutes les portes du palais. » De même quand Charles-Quint, apparaîtra aux conjurés et criera :

« Accourez mes faucons! j'ai le nid, j'ai la proie! »

on verra « toutes les profondeurs du souterrain se remplir de soldats portant des torches et des pertuisanes ». Enfin, comme Cromwell, du haut de l'estrade où le Parlement venait de lui offrir la couronne, pardonnait aux conjurés, Charles-Quint, sur le seuil du tombeau de Charlemagne, inaugurera son règne d'empereur en procédant à une amnistie générale. Mais, direz-vous, d'où à pu venir à Charles-Quint l'étrange idée d'aller contempler Charlemagne face à face en son tombeau? De *Cromwell* aussi, bien qu'elle ne s'y trouve pas. Nul n'ignore, — et un tableau de Paul Delaroche, peint en 1831, suffirait au besoin à le rappeler — que Cromwell se fit ouvrir le cercueil de Charles Ier et médita longuement devant l'auguste cadavre. Hugo, sans doute, avait noté ce fait en compulsant les historiens de la Révolution d'Angleterre, et comme il n'avait pu l'utiliser en son

drame anglais, il trouva ce moyen tout simple de l'introduire en son drame espagnol. Ce n'est pas assurément témoigner d'un bien profond respect envers l'histoire que de doter le seizième siècle de faits recueillis dans les annales du dix-septième, mais, comme l'a dit Horace, les plus grandes licences sont permises aux poètes et, d'ailleurs, Hugo n'avait plus guère ici à se gêner, car il est de notoriété publique que Charles-Quint ne se trouvait pas à Aix-la-Chapelle pendant la réunion du Congrès et n'apprit son élection que neuf jours après, à Barcelone.

Au cinquième acte enfin, il est certain que, comme on l'a souvent dit, Hugo s'est beaucoup souvenu du dénouement de *Roméo et Juliette*. Mais, en cherchant bien, on réussirait sans doute à y rencontrer aussi quelques souvenirs venus d'ailleurs. Ce cor, notamment, qui semble annoncer le bonheur à l'héroïne et sonne au contraire l'heure de sa mort, nous l'avons déjà entendu au cinquième acte d'*Amy Robsart*. On le chercherait en vain, dans le *Kenilworth* de Walter Scott, mais peut-être la fanfare qui, au chapitre XXXIII de ce roman, fait tressaillir Amy en sa tour, en a-t-elle éveillé la première idée dans l'imagination du poète.

J'aurais encore bien des remarques à présenter si, après avoir examiné *Hernani* scène par scène, je me déterminai à l'examiner vers par vers. — Dans les *Mémoires* d'Alexandre Dumas et dans *Victor Hugo raconté*, par exemple, de longues pages nous montrent Mlle Mars se refusant à dire le vers. « Vous êtes mon lion superbe et généreux » et voulant que le poète remplaçât le mot « lion » par le mot « héros ». Cela nous prouverait que l'actrice était fort peu au courant de la littérature de son époque, car les romantiques affectionnaient cette expression, qu'ils jugeaient sans doute particulièrement mauresque, et l'on pouvait déjà s'en délecter depuis cinq ans dans l'*Amour Africain* du *Théâtre de Clara Gazul* où, l'héroïne disait « Que veut mon lion ? » et « Seigneur, mon lion, défends moi ! » — Ces vers :

« Moi, je suis noble fille, et de ce sang jalouse,
Trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse. »

nous rappelleraient une réponse identique faite à Henri IV par une grande dame. — Ce passage :

« Que sur ce velours noir ce collier d'or fait bien !
— Vous vîtes avant moi le Roi mis de la sorte.
— Je n'ai pas remarqué, tout autre que m'importe ?
Puis est-ce le velours ou le satin encor ?
Non, mon duc. C'est ton cou qui sied au collier d'or !

nous remettrait en mémoire ce passage d'*Amy*

Robsart, (act. I, sc. VII), textuellement extrait de *Kenilworth* : « Que vous êtes élégant et magnifique ainsi, monseigneur ! Quelle est cette courroie brodée qui entoure votre genou ? — Cette courroie brodée, comme tu la nommes, est cette jarretière anglaise que le roi est fier de porter » — Mais, si j'ai promis aux futurs glossateurs de leur fournir quelques notes, je ne me suis nullement engagé à leur livrer la pièce entière toute commentée.



SHAKESPEARE SUR NOS THÉATRES

En ces quatre ou cinq dernières années, (1) nous avons pu voir, à l'Odéon, à la Porte-Saint-Martin et au Théâtre-Français, l'*Othello* de M. Gramont, le *Macbeth* de M. Jean Richepin, le *Macbeth* de M. Jules Lacroix, le *Songe d'une nuit d'été* de M. Paul Meurice, l'*Hamlet* d'Alexandre Dumas, les *Contes d'Avril* de M. Dorchain, le *Beaucoup de bruit pour rien* de M. Legendre. Ambroise Thomas nous a donné une *Tempête*, tandis que son *Hamlet* reste en faveur à l'Opéra, où le *Roméo et Juliette* de Gounod est venu le rejoindre. Évidemment, nous sommes en un

(1) Cet article est du 7 décembre 1889.

moment où les efforts se multiplient pour naturaliser Shakespeare sur notre scène. Le fait n'a rien qui puisse nous surprendre, car depuis un siècle il se reproduit presque périodiquement.

Voici en général comment les choses se passent. Un directeur de théâtre, se proclamant soucieux de faire connaître au public les chefs-d'œuvre des théâtres étrangers ou déclarant qu'il est grand temps d'ouvrir de nouvelles sources à notre art dramatique épuisé, monte, par complaisance pour un auteur ou un acteur, quelque traduction plus ou moins libre d'une des pièces du grand poète anglais. Si l'acteur est bon, ou si la traduction n'est pas sans mérite, le public afflue volontiers pendant quelques soirs. Alors, le nom de Shakespeare se trouvant subitement remis en circulation, d'autres auteurs s'empressent de traduire de nouvelles pièces que d'autres directeurs jouent, et le mouvement se poursuit ainsi jusqu'à ce que l'attention de la foule, rassasiée peu à peu ou déçue, se soit portée ailleurs. L'art dramatique français ne s'en trouve aucunement régénéré, car nos auteurs, ayant tous lu et relu Shakespeare, n'ont que faire de le voir représenter pour s'en inspirer si bon leur semble ; notre répertoire ne s'est pas enrichi d'un seul chef-d'œuvre étranger,

attendu que la pièce anglaise n'a pu devenir française qu'en se dépouillant de tout ce qu'elle avait de particulièrement anglais ; et le gros public, qui ne lit pas, s'étonne que les lettrés fassent tant de cas d'un poète aussi semblable à tous ses poètes habituels : si bien qu'en définitive Shakespeare n'a pas recruté un seul admirateur de plus.

La tentative actuelle aura-t-elle meilleure fortune ? Rien ne semble encore l'annoncer (1). Aussi peut-être serait-il opportun de nous prémunir de quelques réflexions en attendant que, tôt ou tard, on la recommence.

I

Le génie français, bien qu'il se soit servilement emprisonné pendant près de deux siècles dans la règle des trois unités, ne répugne pas à la libre allure du théâtre de Shakespeare aussi foncièrement que nos traités de littérature l'affirment. Au

(1) Notre prévision s'est réalisée, après le *Juif de Venise* de M. Haraucourt, et la *Mégère apprivoisée* de M. Delair, il semble, pour le moment, que le mouvement d'adaptations shakespeariennes soit arrêté.

contraire, la forme dramatique shakespearienne pourrait être plutôt considérée comme sa forme propre. C'est lui, en effet, qui l'a créée et qui, après en avoir usé durant trois cents ans, l'a fournie à l'Angleterre.

Remontons aux origines de notre théâtre.

Voici un drame du XIIIe siècle : *Li jus de saint Nicholai,* par le jongleur d'Arras, Jehan Bodel. Un chrétien pris par les Sarrasins dans une grande bataille, est amené devant l'émir parce qu'il a sur lui une statuette de saint Nicolas. Interrogé par les infidèles, il affirme avec tant d'assurance que l'image du saint opère les plus grands miracles et peut notamment suffire à préserver de toute tentative de vol les objets précieux, que l'émir, voulant savoir s'il dit vrai, la fait placer dans la chambre de son trésor, dont il congédie les gardiens, et ordonne à ses crieurs d'aller publier par tout l'empire sa résolution de ne plus surveiller ses richesses. Trois ribauds, en train de boire dans un cabaret, entendent l'édit, se rendent nuitamment au palais et dérobent autant d'or qu'ils peuvent en mettre dans leurs sacs. L'émir, furieux, veut faire périr le pauvre chrétien ; mais saint Nicolas, mû de pitié, suscite le repentir dans l'âme des trois ribauds, qui s'en viennent

secrètement rapporter l'or volé : si bien que l'émir, admirant la grande puissance du saint, se fait baptiser avec tous ses barons. — Si la pratique des trois unités était aussi indispensable qu'on le prétend au goût français, Jehan Bodel en aurait au moins trahi déjà quelque instinct, car rien n'était plus aisé que de concentrer une si maigre intrigue de façon à ce qu'elle s'accomplisse en vingt-quatre heures dans le palais même de l'émir. Loin de là, il prend plaisir à la faire durer des années et à la promener par toute la terre. A la premièrs scène, nous sommes chez l'émir s'apprêtant à combattre ; puis nous suivons de contrée en contrée le crieur qui va, jusqu'aux confins du monde, semondre les émirs vassaux de prêter main-forte à leur suzerain. Nous retournons au palais, où les émirs accourent avec leurs hommes. De là, nous passons dans le camp chrétien ; nous contemplons la bataille où l'adorateur de saint Nicolas est fait prisonnier. Nous revenons au palais pour l'entendre interroger par l'émir, et nous l'accompagnons dans sa prison. Ensuite nous allons au cabaret où les ribauds boivent, et nous assistons même à la dispute de deux crieurs de vin. Nous nous rendons dans la chambre du trésor pour voir s'effectuer le vol ; puis au cabaret

où les ribauds se partagent leur butin ; puis au palais, où l'émir est en grande fureur ; puis à la prison, où le chrétien gémit et prie ; puis au cabaret, où saint Nicolas apparaît aux voleurs contrits ; puis à la chambre du trésor, où ils rapportent l'or volé ; puis dans la rue, où ils se séparent pour aller chercher fortune ailleurs ; enfin au palais, où l'émir, ayant retrouvé son trésor, reçoit le baptême. Déplacement continuel de l'action, évocation d'une foule innombrable mêlant des personnages de toutes catégories sociales, enchevêtrement des scènes les plus disparates, appariement du sublime au trivial et du sévère au grotesque : tous les caractères essentiels du drame shakespearien apparaissent ici.

Voici maintenant une comédie satirique, aussi du XIII[e] siècle, *Li jus de la feuillie*, de maître Adam de la Halle. — Maître Adam, se mettant lui-même en scène, annonce qu'il va quitter Arras pour se délivrer des ennuis que lui ont causés toute sorte de fâcheux qu'il nomme. Un médecin renchérit sur ses propos en citant les personnes de la ville qui sont atteintes du mal d'avarice ou du mal de luxure. Un moine se présente ensuite, conviant les bourgeois à toucher sa châsse pour se guérir de leur folie. Puis, comme la nuit tom-

be, voici trois fées qui viennent jeter des sorts sur la cité endormie, poursuivies par un lutin qui demande la main de l'une d'elles pour son maître Hennequin, « le plus grand prince qui soit en féerie ». Le jour se lève : elles disparaissent en chantant, et la comédie se termine dans une auberge où tous les personnages fraternisent au brouhaha des verres et des gais propos. — Comment évoluera dans l'avenir ce genre dramatique naissant ? On ne peut le prévoir encore, mais assurément, à considérer cette fantaisie exubérante, à voir surtout passer ce blanc vol de fées, on se sent bien plus près du *Songe d'une nuit d'été* que du *Misanthrope*.

Le xiv[e] siècle survient, multiplie les représentations scéniques, renouvelle en partie la poésie française, et cependant ne modifie rien à la structure de ces *jeux*.

Dans les quarante-cinq pièces qu'il nous laisse — appelées *Miracles de Notre-Dame*, parce que la Vierge intervient ponctuellement à la dernière scène pour châtier les coupables — c'est toujours la même liberté d'inspiration : l'une développe une action qui dure au moins seize années ; l'autre nous promène de la Hongrie à l'Ecosse et de l'Ecosse à Rome ; celle-ci met en scène jusqu'à

quarante-sept personnages ; celle-là se passe chez des prostituées ou chez des voleurs : toutes mêlent à l'envi le comique au tragique. Au xve siècle, le drame, loin de tendre à se simplifier, s'amplifie et se complique encore. Alors apparaissent les interminables *mystères*, dont la représentation, suspendue chaque soir et reprise chaque matin, se poursuit pendant deux, quatre, six journées : — la *Passion*, d'Arnoul Greban, qui, avec ses 34,574 vers et ses 400 personnages, expose toute l'histoire sainte depuis la création du monde jusqu'à la mort du Christ ; — la *Vengeance de Jésus*, en 22,000 vers, qui commence à Tibère pour finir à la prise de Jérusalem, et transporte successivement le spectateur à Rome, en Espagne, à Lyon, et en Judée ; — la *Destruction de Troie*, de Jacques Millet, en 30,000 vers ; — le *Siège d'Orléans*, qui, en 20,529 vers, nous montre la délivrance de cette ville par Jeanne d'Arc et la défaite des Anglais, suivis préalablement de ville en ville depuis leur départ d'Angleterre.

Quel théâtre vraiment national nous aurions eu si un homme de génie avait alors paru pour donner, par un chef-d'œuvre, l'orientation décisive à cette littérature tâtonnante et désordonnée! Mais non, l'homme de génie ne parut point, et le

drame français dut continuer à se traîner médiocre entre les mains de ses médiocres rimeurs. Tel qu'il était pourtant, il faisait au xvᵉ siècle, l'admiration de la France entière, et l'on voyait dans toutes les grandes villes des bourgeois s'organiser en confréries pour jouer ses *mystères*, des poètes nouveaux surgir, des théâtres réguliers commencer à s'installer. Il franchissait le Rhin et la Manche, les Alpes et les Pyrénées, partout applaudi, imité, adopté. Mais ce fut en Angleterre surtout qu'il fit fortune. Là, moins exposé aux premières influences de l'engouement gréco-latin qui dissolvait peu à peu tout ce que le Moyen-Age avait créé, il eut cinquante ans de plus pour se développer et rencontrer enfin des poètes de valeur les Kyd, les Nash, les Peel, les Deckel, les Loodge, les Marlowe qui lui donnèrent la consistance littéraire. Alors Shakespeare survint et, sans rien innover, n'eut qu'à verser son génie dans la forme dramatique que lui transmettaient ses prédécesseurs.

II

Pourquoi, dès la première moitié du XVIe siècle, la France abandonna-t-elle si brusquement ce drame qui l'avait enthousiasmée pendant trois cents ans ? Cela s'explique en partie, sans doute, par ce fait que la Renaissance a commencé et que l'harmonieuse simplicité des chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome a déjà séduit tous les lettrés. Mais cela s'explique bien mieux encore par cette raison péremptoire que, les représentations scéniques se multipliant toujours, il devenait de plus en plus difficile de jouer couramment des pièces aussi compliquées.

On s'en tirait encore, au XIe et au XIIe siècle, alors que le drame demeurait exclusivement religieux. Un vaste échafaudage était dressé, la veille au soir, devant le porche de l'église ; à gauche, une tour de charpentes, encourtinée de draperies et garnie d'arbustes chargés de fruits, figurait le Paradis où trônait Dieu le père ; à droite, une sorte de bastion, plein de diablotins, de chaudrons entrechoqués à grand bruit et de grils vomissant des flammes de résine ou des vapeurs

de soufre, faisait fonction d'Enfer ; entre ces deux constructions, la Terre s'étendait en une spacieuse estrade (1). Et, comme tous les assistants savaient par cœur le récit biblique qu'ils allaient voir représenter, point n'était besoin d'indiquer plus explicitement le nom des personnages en scène et les lieux dans lesquels se passait l'action.

Mais, aux XIII[e] et XIV siècles, quand l'habitude s'établit de traiter des sujets moins connus, il avait bien fallu préciser par des décors caractéristiques les divers endroits que le drame traversait, et l'on frémit à la pensée du gigantesque assemblage de machines que pouvaient nécessiter des pièces, pourtant si courtes et si simples, comme le *Jeu de Saint-Nicolas* ou les *Miracles de la Vierge*. Au XV[e] siècle, c'était le concours de toute une ville qu'exigeait la représentation des immenses poèmes d'Arnoul Gréban et de Jacques Millet. Pendant plusieurs semaines, il fallait que tous les bourgeois quelque peu lettrés de l'endroit se vouassent à l'étude des rôles, la pièce comportant au moins deux ou trois cents personnages, et que tous les corps de métier se consacrassent à la construction du théâtre, l'action de-

(1) V. *Adam* : drame anglo-normand du XII[e] siècle, publié par V. Luzarche ; *ordo représentationis ade*. P. 2. et *passim*.

vant parcourir toute la terre depuis la création (1). Alors, au jour dit, on voyait régner sur tout le fond de la plus grande place publique une large estrade, le *champ* sur laquelle devaient évoluer les acteurs. Au fond de ce *champ*, divers édicules, appelés *mansions,* s'élevaient les uns à côté des autres ; l'un, en forme d'église, était le temple de Jérusalem ; l'autre, profilant un petit mur crénelé, symbolisait Rome ; celui-ci, garni de quelques arbustes en caisse, simulait le Jardin des Olives ; cet autre, élevant un monticule, constituait le calvaire ; et autant de *mansions* qu'il y avait de lieux différents dans le drame se succédaient. Au début de la représentation, tous les personnages étaient rangés dans leurs *mansions* respectives, et c'était à bien considérer celle dont ils sortaient que l'assistance apprenait en quel lieu se passait l'épisode qu'ils allaient jouer sur le *champ* (2). Et si nombreuses étaient parfois ces *mansions* qu'il fallait, faute d'espace, en répartir bon nombre hors du *champ,* sur le sol de la place. Et le *champ* lui-même était en outre cerné

(1) Marius Sepet : *Le drame chrétien au M. A.*, p. 227 et suiv.

(2). V. dans les *Œuvres de J. Fouquet,* la miniature du livre d'heures d'E. Chevalier, représentant la mort de Sainte-Apolline. (Édit. Curmer, t. I, pl. RR).

d'engins, garni d'accessoires, miné de trappes et encombré de machines, car la mise en scène devait figurer l'action jusqu'en ses moindres incidents. « Ici, incline Jésus le chef — indique le manuscrit d'Arnoul Gréban — et doit trembler la terre, les pierres se fendre, plusieurs morts ressusciter, le voile du temple doit partir et rompre en deux. » — « Lors, porte le texte du *Siège d'Orléans*, les trompettes sonneront, et sera pillée la ville de Jargueau : vesselle d'argent, estain, liz, mesnaige, draps, couvertures et tous autres ustensilles de mesnaige, qui à prise d'assault se doit faire ou que on a accoutumé de faire, et pris prisonniers que ung chascun tendra son prisonnier lyé de cordes, et mené devant lui, et deschassé déshonnestement. »

Tant que les villes s'étaient contentées d'une ou de deux représentations par an, il leur avait encore été possible d'y pourvoir ; mais dès qu'elles en réclamaient davantage, elles se voyaient de plus en plus contraintes, faute d'argent et d'espace, à abandonner cette mise en scène aussi dispendieuse qu'encombrante. A Paris, en 1402, des bourgeois se sont constitués en *confrérie de la Passion* pour jouer périodiquement des *mystères* dans la grande salle de l'hôpital de la Tri-

nité : comment établir de vastes échafaudages dans cette salle, qui n'avait que 21 toises de long sur 9 toises de large ? A Paris encore, au commencement du XVe siècle, les clercs de la basoche décidaient de jouer deux ou trois fois par an des *farces* sur la table de marbre du palais ; impossible d'installer de nombreuses *mansions* sur un *champ* si restreint. A Amiens, à Compiègne, à Metz, à Rouen, à Dijon, on s'accoutumait à rehausser d'un spectacle dramatique l'éclat de presque toutes les grandes fêtes ; on ne pouvait évidemment demander aux artisans de construire une machinerie nouvelle à chaque *mystère* nouveau. Dès lors, un problème se posait impérieusement : transformer l'art dramatique de façon à ne plus lui faire produire que des pièces faciles à représenter en tous temps et en tous lieux, c'est-à-dire ne comportant jamais qu'une décoration extrêmement simple.

Le XVIe siècle s'applique à résoudre ce problème. Peu à peu et par des voies toutes différentes, il y parviendra si bien, en France et en Angleterre, que Racine et Shakespeare pourront se passer presque absolument de décors.

III

L'esprit français a un défaut qui lui sera d'un secours inappréciable en cette occasion : son indifférence à l'égard des choses du monde physique. Le sentiment de la nature lui manque et, par suite, la conscience des relations de l'âme avec les milieux ambiants. A ses débuts mêmes, dans ses chansons de geste et ses fabliaux du XII[e] et du XIII[e] siècles, nous le voyons narrer imperturbablement, sans se soucier jamais de la moindre description pittoresque. Seuls ses personnages l'intéressent ; il les suit, les épie, les scrute, note leurs plus insignifiantes démarches, relate tout ce qu'ils font et tout ce qu'ils pensent, mais ne songe pas un seul instant à s'enquérir de ce qui se passe autour d'eux. Ouvrez la *Chanson de Roland*, par exemple : nul poète au monde ne négligerait d'évoquer la sauvage horreur de la vallée de Roncevaux, pour rendre plus sinistre encore le spectacle du massacre des Franks ; le trouvère point :

Halt sunt li pui e tenebrus e grant,
Li val parfunt e les ewes curant.

dit-il, avec la simple intention de localiser la scène ; et de suite il entame le récit du combat. On pourrait croire, il est vrai, à quelques regards jetés sur la nature, quand on entend la plupart des chansons du XIIIe siècle commencer par trois ou quatre vers à la louange du printemps *qui fait fleurir les champs et chanter les oiseaux ;* mais non, le printemps lui-même ne saurait rien inspirer à ces prosaïques rimeurs, et de pareilles entrées en matière ne sont en réalité que des lieux communs poétiques, empruntés par eux aux troubadours, lesquels les tenaient eux-mêmes des rhéteurs de la décadence latine. Au XVIe siècle, il n'est guère que les poètes de la Pléiade pour chanter quelque peu la campagne ; encore s'aperçoit-on bien vite, à les voir toujours chercher la dryade sous l'arbre et la nymphe au bord de la source, qu'ils ne se résolvent à la regarder que pour faire en tout comme les anciens. Le XVIIe siècle, hermétiquement confiné dans l'étude des sentiments, n'a que mépris pour les choses visibles et tangibles. Théophile Gautier prétendra n'avoir trouvé que deux vers pittoresques dans toute la haute littérature du temps de Louis XIV : celui-ci, de Corneille,

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.

et cet autre, de Molière :

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.

C'est au XVIIIe siècle seulement que le sentiment de la nature commence à se manifester chez nous; mais, uniquement mis à la mode par la vogue subite des littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne, il n'a rien de spontané, et l'on peut constater dans Saint-Lambert, dans Florian, dans Boucher, dans Lancret, combien il est tout artificiel encore. Toléré pourtant, il parviendra à se développer tant bien que mal : J.-J. Rousseau l'apporte de la Suisse, Léonard des Antilles, A. Chénier de Constantinople, Bernardin de Saint-Pierre de l'Ile de France, Chateaubriand de l'Amérique, et, vers 1830, le romantisme, appelant de nouveau à la rescousse l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie, réussit à lui faire enfin sa place légitime dans nos lettres et dans nos arts. — Néanmoins, ignoré pendant dix-huit siècles, et dû particulièrement à l'influence des littératures étrangères, il n'apparaît encore dans le génie français que comme un sentiment accessoire, inculqué par l'éducation et manifestable surtout dans les hautes spéculations

de la pensée. Il reste gauche et sans sincérité dans la littérature courante des classes moyennes; les chansons populaires que nous recueillons dans nos diverses provinces prouvent que nos paysans, si différents en cela de ceux des autres nations, ne le possèdent toujours point, et même, parmi les gens instruits, que d'amateurs payent au poids de l'or les paysages de Corot ou de Millet — méconnus pendant cinquante ans — sans en sentir le charme véritable !

Cela considéré, on peut prévoir que l'art dramatique français sera peu soucieux de la mise en scène et saisira volontiers toutes les occasions de la restreindre autant que possible. Justement, comme le XVI[e] siècle commence, ces occasions semblent surgir à l'envi. Voici l'Antiquité en faveur, par exemple, et l'on ne saurait mieux faire que d'imiter ses chefs-d'œuvre. Or, les Grecs — sauf Eschyle, que l'on ne goûte pas bien encore — usaient peu de décors et de machines, concentraient généralement chaque partie de leurs trilogies dans un même lieu, et, soigneux de ne pas encombrer la scène déjà garnie par le chœur, remplaçaient le spectacle matériel des cérémonies sacrées ou des batailles par la brusque entrée d'un témoin qui les racontait. L'émancipation

religieuse que vient d'opérer la Réforme s'est traduite immédiatement dans le théâtre par l'abandon des sujets sacrés : dès lors, le scrupuleux respect de l'exactitude historique n'est plus obligatoire, on peut accommoder à sa guise les épisodes profanes que l'on traite et les dépouiller de tous les incidents qui en rendraient la représentation difficile. — En cet âge de galanterie, la coutume s'établit de fondre toute action dramatique dans une intrigue d'amour; mais l'amour, grâce à la liberté que nos mœurs laissent à la femme, s'entoure plutôt de contre-temps moraux que d'obstacles matériels : « En Espagne, où les femmes ne se laissent presque jamais voir, remarquera très bien Saint-Évremond, l'imagination du poète se consomme aux moyens ingénieux de faire trouver les amants en même lieu; et en France, où la liberté de commerce est établie, la grande délicatesse de l'auteur est employée dans la tendre et amoureuse expression des sentiments; » donc, inutile d'avoir recours, comme le théâtre anglais ou le théâtre espagnol, aux coups d'épée, aux échelles de cordes, aux complots, aux courses à travers le monde, pour mettre l'amant en présence de l'amante : il est de suite près d'elle, n'a plus qu'à s'occuper de gagner son

cœur, et le drame peut s'accomplir en conversations.

Ainsi favorisée, l'évolution du théâtre va se poursuivre avec rapidité, du mystère exubérant d'Arnoul Gréban à la sobre tragédie de Racine.

De 1500 à 1550, le drame se condense. On compte bien encore 20 000 vers dans le *Mystère de Saint-Christophe,* en 1527, et 30.000 vers dans le *Mystère de Saint-Étienne*, en 1548, mais toutes les autres pièces ne vont que de 1.000 à 8.000 vers, leurs personnages deviennent de moins en moins nombreux et leurs changements de scène ne sont plus continuels.

De 1550 à 1600, la mode est aux sujets grecs et romains. Jodelle fait jouer sa *Cléopâtre* (1552), et la tragédie française se constitue, à l'imitation de Sénèque et d'Euripide, avec Jacques Grévin, La Péruse, Toutain et Robert Garnier. On abandonne l'usage de mettre en scène la vie entière d'un héros pour en traiter seulement l'épisode principal, et, comme un seul épisode s'accomplit généralement en peu d'heures et en un petit nombre de lieux, le théâtre se trouve subitement débarrassé du fastidieux échafaudage des mystères.

De 1600 à 1650, une certaine réaction se produit contre l'imitation trop servile des anciens.

Hardy, Jean de Schelandre, Mairet, bien d'autres, Corneille lui-même, soudent volontiers quelque épisode secondaire à l'épisode principal, exigent plusieurs décors, et accumulent dans leurs cinq actes une intrigue qui ne saurait s'effectuer en moins de plusieurs jours. Mais, l'instinct de la simplification se faisant de plus en plus impérieux, on en revient bientôt à la stricte concentration de la tragédie antique, et même on s'ingénie à la restreindre encore. S'imaginant trouver dans la *Poétique* d'Aristote une prétendue règle des *trois unités,* d'après laquelle une action dramatique ne devait jamais comporter qu'un seul fait accompli en un même lieu pendant une seule journée, on se torture l'esprit pour l'observer à la lettre, sans même vouloir reconnaître que les anciens, dans leurs trilogies embrassant souvent la vie entière d'un héros, l'avaient constamment ignorée. Bien plus, trouvant le chœur de la tragédie antique trop encombrant, on le supprime; on réduit le nombre des personnages, on bannit de la scène toute cérémonie nécessitant un cortège, on ne prend même plus le soin d'indiquer en tête du poème l'aspect du lieu que doit représenter le décor.

Et nous voici enfin, de 1650 à 1750, devant la

tragédie de Racine et de son école, suprême expression de notre art dramatique. Entrez au Théâtre-Français, rue des Fossés-Saint-Germain, et regardez. Au fond de la vaste salle, derrière la petite grille contenant le flot des spectateurs debout, la scène s'élève, peu profonde, large de quinze pieds, et garnie à droite et à gauche de banquettes occupées par les personnes de qualité. A peine, en conséquence, si un espace de quatre ou cinq pieds est laissé aux acteurs; mais peu importe, ils ne feront ni grands mouvements ni grands gestes, ils déclameront sur place. Point de portants et point de coulisses derrière les banquettes des gentilshommes; seulement, au fond, une toile peinte, qui servira de décor aux cinq actes de la tragédie et pourra même convenir, tant elle est simple, à jouer cent autres tragédies encore. Pour *Mithridate,* porte le registre du régissseur, « *le théâtre est un palais à volonté* »; pour la *Thébaïde*, un « *palais à volonté* »; pour *Britannicus,* un « *palais à volonté* »; pour *Andromaque*, un « *palais à colonnnes et dans le fond une mer avec des vaisseaux* ». Point d'accessoires non plus : à peine, pour *Alexandre,* « *deux fauteuils et un tabouret* »; pour *Bérénice,* « *un fauteuil et deux lustres* »; pour *Bajazet,* rien que « *deux poi-*

gnards » (1). Les acteurs, gardant leurs perruques et leurs collerettes, sont vêtus, quel que soit le pays où l'action se perpètre, de longs vêtements chamarrés d'or, appelés *robes à la romaine* (2). Cela vu, vous pouvez fermer les yeux, car le drame n'est plus qu'une déclamation dialoguée, et il vous suffira d'entendre.

IV

En Angleterre, tout au contraire, le sentiment de la nature est très vif. L'Anglais, moins idéaliste, n'aperçoit l'âme qu'à travers son enveloppe matérielle, ne distingue nettement l'individu lui-même que parmi les choses caractéristiques de son milieu habituel, et, dans sa plus basse comme dans sa plus haute poésie, dans ses chants populaires comme dans ses épopées ou ses drames, mêle indissolublement les sentiments aux sensations. Pour bien observer tel vice, il lui faut tout d'abord scruter la physionomie de

(1) V. à la Biblioth. Nat. le manuscrit de Laurent Mahelot (f. fr. 24, 330).

(2) Sur tout cela, voy. E. Despois : *Le Théâtre français sous Louis XIV*.

l'homme qui le manifeste. Le roi ne lui apparaît jamais que la couronne au front, et le berger lui demeurerait vague s'il n'entrevoyait à l'entour la verdure des prairies. N'attendez donc pas qu'il s'intéresse, ainsi que le Français, à une intrigue dramatique toute morale où les âmes, presque absolument affranchies des corps, semblent évoluer dans le vide d'on ne sait quelle région supraterrestre. Le drame qu'on lui joue doit lui être *visible* jusqu'en ses moindres circonstances.

Assurément, pour un tel théâtre, c'est bien toujours la minutieuse mise en scène du Moyen-Age qui conviendrait, avec ses échafauds superposés, ses *mansions*, ses accessoires, ses trappes et ses machines. Mais elle n'est plus possible au XVIe siècle. Il y a, pour lors, sept théâtres à Londres, jouant fréquemment, renouvelant constamment leurs spectacles, et aucun d'eux n'en saurait supporter les frais. Soit! Shakespeare s'en passera, sans pour cela rendre ses fictions plus abstraites.

Entrez au théâtre du Globe, où l'on joue ses pièces.

Au fond de la grande cour couverte qu'emplit un peuple bruyant, la scène, sur ses tréteaux, n'est pas plus grande que celle des théâtres de

Paris. Peut-être les spectateurs de qualité n'en encombrent-il pas les deux côtés, mais les personnages du drame sont si nombreux qu'ils pourront tout juste y trouver place. La décoration est toute rudimentaire : à peine une toile quelconque, que l'on remplacera deux ou trois fois au plus pendant le spectacle. Cependant, comme, ainsi que dans nos vieux mystères, l'action doit changer de lieu à chaque scène, un écriteau qui indique l'endroit où elle va se passer descend ponctuellement du plafond à chacun de ces changements (1).

Quoi ! est-ce un simple écriteau qui va fournir à cette foule illettrée du parterre les sensations pittoresques dont elle est avide ? Non point. L'écriteau pourra sembler suffisant au poète lorsqu'il s'agira seulement d'indiquer une chambre, un vestibule, une rue ou tout autre lieu banal que le public peut aisément imaginer à sa fantaisie (2). Mais si la scène est dans quelque site particulier ou compliqué, écoutez, et, comme au Théâtre-Français de la rue des Fossés-Saint-

(1) Cet écriteau apparaissait déjà au sommet des *mansions*, dans nos vieux *mystères*.

(2) Il est à remarquer, en effet, dans toutes les pièces de Shakespeare, que jamais un vers descriptif n'apparaît dans les scènes qui se passent en un appartement.

Germain, fermez les yeux, si vous voulez.

L'amoureux Valentin entre en scène et parle :

> « Cet ombreux désert, ce bois infréquenté,
> Je l'aime mieux que les florissantes villes peuplées :
> Là je puis m'asseoir solitaire, ignoré de tous,
> Et aux chants plaintifs du rossignol
> Unir ma tristesse et accorder ma voix (1). »

Plus de doute, nous sommes dans une forêt. — Voici le roi Henri causant avec le prince Henri :

> « Combien sanglant le soleil naissant apparaît
> Au-dessus de la colline boisée ! le jour semble pâle
> En comparaison...
> — Le vent du sud
> Sonne de la trompette à ses projets
> Et, par son sifflement sourd dans les feuilles,
> Annonce une tempête et une bruyante journée (2). »

Assurément, nous nous trouvons dans la campagne au lever du soleil. Deux gardes-chasse passent :

> « Sous ce buisson épais, tapissons-nous,
> Car, à travers la clairière, bientôt les daims viendront. »

Une forêt giboyeuse nous apparaît. — Le deuxième acte d'*Othello* commence :

MONTANO

> « Du haut du cap, que pouvez-vous distinguer sur la mer ?

(1) *Two gentlemen of Verona*, V, 4.
(2) *First part of Henry IV*, V, I.

1er GENTILHOMME

Rien du tout : c'est une mer tumultueuse.
Je ne puis, entre le ciel et les flots,
Discerner une voile.

MONTANO

Il me semble que le vent a parlé haut à terre.
Une plus forte bourrasque jamais n'ébranla nos créneaux (1). »

Mieux que par l'écriteau, nous voilà avertis que la scène est au bord de la mer par une tempête terrible. — Tout est prévu, tout est décrit de la sorte. Miranda dit à Ferdinand :

« Hélas ! maintenant, je vous prie,
Ne travaillez pas tant. Je voudrais que le tonnerre eût
Brûlé ces bûches qu'on vous a enjoint de mettre en pile.
Je vous prie, déposez celle-ci... Si vous voulez vous asseoir,
Je charrierai vos bûches pendant ce temps.
Je vous prie, donnez-moi celle-ci,
Je la porterai sur la pile (2). »

Inutile que les deux acteurs aient réellement des bûches entre les mains. — Héro vient de dire à Ursule :

« Voici Béatrice qui, comme un vanneau, court
A fleur de terre, pour écouter notre conférence (3). »

Béatrice peut entrer en scène comme elle voudra, on ne la verra que légère.

(1) *Othello*, II, 1.
(2) *Tempest*, III, 1.
(3) *Much ado about nothing*. III, 1.

Non seulement le drame anglais pourra ainsi se passer de décors, mais c'est à cette constante évocation des choses à laquelle l'absence de mise en scène l'a contraint que Shakespeare devra l'atmosphère d'intense poésie qui enveloppe ses personnages.

*
* *

Or, depuis Racine et Shakespeare, une révolution complète s'est opérée dans la conception de l'art dramatique.

En France, dès le milieu du XVIII[e] siècle, les poètes se sont progressivement affranchis de l'absurde et stérilisante règle des trois unités. Du moment qu'il avait toujours été convenu, même dans la tragédie racinienne, qu'une heure ou deux pouvaient s'écouler entre deux actes, on était tout aussi bien en droit d'attribuer à l'entr'acte une durée de plusieurs jours ou même de plusieurs années. Des changements de temps résultèrent les changements de lieu, et des changements de lieu les changements de décors. Puis, comme en même temps le sentiment de la nature se répandait, ramenant les esprits à l'observation

des choses, une mise en scène plus soignée s'imposa. Et nous en sommes arrivés à présent à ne plus comprendre un spectacle, quelque beau qu'en soit le poème, sans l'appareil scénique par lequel il nous donnera l'illusion complète d'une action réelle.

En Angleterre, la forme shakespearienne, faute d'un génie assez fécond pour la remplir de mouvement et de poésie, n'a survécu à Shakespeare qu'une cinquantaine d'années à peine. Les poètes anglais ont dû peu à peu la modifier, la concentrer, se rapprocher de la forme des pièces françaises et, dans la première moitié du XVIIIe siècle, adopter eux aussi la règle des trois unités. Dès lors, leur théâtre eut à subir la même évolution que le nôtre.

Qu'en est-il résulté? — Ce fait inévitable que les pièces de Racine et de Shakespeare, écrites pour être représentées dans des conditions scéniques abandonnées, ne sont plus jouables aujourd'hui ni en France ni en Angleterre.

Oui, ayons la franchise de l'avouer, Racine lui-même n'a plus sa puissance dramatique sur nos scènes modernes, où, par un pieux respect, nous nous efforçons de le maintenir. Un grand acteur peut galvaniser un instant ses fictions et donner

leur pleine vibration à ses vers admirables, mais nous ne tressaillons plus d'enthousiasme, nous ne frémissons plus, nous ne pleurons plus comme ses spectateurs d'autrefois. L'immense scène, dégarnie de ses banquettes de seigneurs, accable de son vide et de son silence les deux personnages qui dialoguent sans trêve au premier plan. En vain essayent-ils de se démener pour la remplir : l'ampleur solennelle des tirades se convulse à leurs grands gestes et la pure mélodie de l'élocution se trouble à leurs grands éclats de voix. Ce beau décor, composé selon les plus sûres données de l'archéologie, fait insupportablement disparate avec ce poème composé selon la rhétorique de la cour de Louis XIV. Ces costumes, scrupuleusement copiés sur quelque bas-relief grec ou romain, protestent contre l'anachronisme d'un langage conventionnel que des personnages vêtus de la conventionnelle *robe à la romaine* pouvaient seuls parler. Oh ! combien plus le grand poète nous émeut et nous charme quand nous le relisons, seuls, dans le silence, au coin du feu !

A Londres aussi, c'est par pure tradition que l'on continue à jouer régulièrement Shakespeare. La mise en scène moderne ne pouvant, malgré sa perfection, satisfaire aux perpétuels changements

à vue qu'exigerait la scrupuleuse représentation du poème, il a fallu supprimer des scènes, faire disparaître des personnages, retrancher des épisodes, accommoder, disjoindre et rajuster. Les décors, aussi pittoresquement conçus que le réclamait l'inspiration shakespearienne, font double emploi avec le texte en montrant sans cesse ce qu'il va exprimer : si bien que les beaux vers descriptifs de l'œuvre se tournent en fastidieuses redites. Les grands couplets lyriques du poète détonnent en déclamations ampoulées dans ce milieu trop réel qu'ils n'ont plus mission d'évoquer. Et Shakespeare, le poète passionnant par excellence, ne passionne qu'en se faisant de moins en moins shakespearien.

V

Il est déjà bien difficile de transporter une œuvre d'une langue dans une autre sans l'altérer. Néanmoins, avec quelque habileté, on parvient encore à lui conserver sensiblement sa physionomie propre, et nous avons plusieurs traductions dans lesquelles le génie de Shakespeare se mani-

feste assez nettement pour que les illettrés eux-mêmes le reconnaissent et l'admirent. Mais si vous prétendez, après avoir traduit Shakespeare, le jouer, une tâche bien autrement ardue vous reste à accomplir. Il va falloir que vous tiriez sa pensée de la forme dont il l'avait revêtue, pour la contraindre à se tasser bon gré mal gré dans une forme nouvelle qui lui est le plus souvent impropre et dans laquelle elle ne pénétrera que mutilée, contrefaite, transformée, méconnaissable.

Shakespeare mêle dans ses pièces la prose et les vers. Autrefois, vous auriez pu rendre encore assez exactement les différentes allures qu'il imprime ainsi à sa déclamation, car nos vieux mystères admettaient des rythmes de toute sorte, les vers octosyllabiques à rimes plates pour le dialogue, l'alexandrin ou la strophe lyrique à rimes croisées pour les situations pathétiques, et même les triolets pour les motifs gracieux. Mais aujourd'hui notre théâtre exige que vous optiez exclusivement entre l'alexandrin et la prose. Si vous choisissez l'alexandrin, attendez-vous à voir toutes les trivialités et tous les jeux de mots des passages en prose prendre, dans votre traduction, une majesté extraordinairement grotesque. Si vous adoptez la prose, soyez certain que l'exubérante

poésie des scènes en vers boursouflera votre rédaction de tirades emphatiques ou de métaphores extravagantes. De toutes façons vous ne produirez qu'une version pleine de discordances qui donnera du goût de Shakespeare un sentiment aussi fâcheux qu'erroné.

N'importe, répondrez-vous, avec un peu de tact on peut encore atténuer ces discordances en rendant plus poétique la prose et plus prosaïques les vers. Soit ! atténuez. Mais où vous arrêterez-vous une fois cette détermination prise ? Pour imposer sa pensée à la foule turbulente de marins et d'artisans qui emplissait le parterre du Globe, Shakespeare a dû souvent l'amplifier jusqu'à l'outrance, prêter à ses personnages les discours les plus violents et gonfler démesurément ses figures poétiques. De plus, comme ses rôles de femmes étaient joués par de jeunes hommes, il a dû aussi, par compensation, en exagérer la féminité et faire de ses héroïnes des créatures invraisemblablement délicates et tendres. Allez vous aussi féminiser ces hommes et viriliser ces femmes ? Sans doute, car il le faut bien pour les rendre présentables sur notre scène déshabituée des êtres surhumains. Mais cela fait, le drame shakespearien aura perdu toute sa grandeur épique.

Poursuivez, et toute la poésie que contient encore votre texte ne va pas tarder à disparaître.

Puisque vous possédez des décors, vous n'avez que faire des vers descriptifs du poème qui ralentiraient l'action et paraîtraient déclamatoires : supprimez-les. Supprimez aussi les métaphores trop accusées dont notre langue théâtrale ne s'accommode plus. Supprimez encore tous les passages trop particulièrement lyriques, pour rendre au dialogue la rapidité qne nous lui voulons.

A présent, il vous reste à pratiquer le travail de remaniements que notre mise en scène moderne rend indispensables, même en Angleterre, c'est-à-dire retrancher des scènes pour rendre les changements de décors moins fréquents, supprimer des personnages pour rendre ces scènes inutiles, intercaler des récits de votre crû pour suppléer aux parties manquantes, et rajuster de votre mieux les fragments ainsi produits.

Mais sera-t-elle bien encore de Shakespeare la pièce que vous obtiendrez ainsi ? Pourrons-nous, tout au moins, y reconnaître sa forme, son inspiration, sa pensée, sa poésie ? Hélas ! non. Cette forme est celle de toutes nos pièces favorites : Voltaire voulait arranger Shakespeare à la Racine, Ducis l'arrangeait à la Voltaire, aujourd'hui vous

arrangez ses drames à la d'Ennery et ses comédies à l'Alfred de Musset. Cette inspiration n'a plus rien d'exotique. Ces personnages pensent et parlent comme nous. Ces vers sont vôtres. Et quant à l'immense poésie par laquelle surtout Shakespeare nous charmait, elle s'est évanouie, au cours de vos remaniements. Incolore et sèche est l'œuvre qui vous est restée, et vous le sentez si bien que, pour relever quelque peu son prosaïsme, vous lui prodiguez les plus merveilleux décors, pleins de futaies ombreuses, de buissons de roses, de colonnes de marbre, de portiques flamboyants et de palais. Et si les décors ne vous semblent pas encors suffire, vous appelez la musique à votre secours : il a fallu la partition de Mendelssohn au *Songe d'une nuit d'été* de M. Paul Meurice, les suites d'orchestre de M. Widor aux *Contes d'avril* de M. Dorchain, et la symphonie de M. Godard au *Beaucoup de bruit pour rien* de M. Legendre. — Et plus vous réussirez à nous donner ainsi des opéras tirés de Shakespeare, moins vous parviendrez à introduire Shakespeare chez nous.

III

LES PARNASSIENS

THÉODORE DE BANVILLE

Il était une fois... Oui, c'est bien comme un conte de fées qu'on voudrait commencer une étude sur Théodore de Banville, tant son œuvre et sa vie semblent un beau songe que le langage positif de la critique littéraire, même parlé bien bas, risquerait de troubler. Seul entre tous les poètes de son temps il avait su conserver au milieu de l'agitation des esprits et du tumulte des évènements la tranquille existence qui permet à la pensée de hanter en toute quiétude le monde idéal qui lui plaît. Même, en cet au-delà, il s'était si candidement contenté de se réjouir d'harmonieux accords et de belles formes, qu'il avait ignoré jusqu'aux angoisses des moindres pourchas-

seurs de chimères. Redescendu de son rêve il en gardait en lui la sérénité. On le voyait doux, souriant, bienveillant à tous, évitant l'épigramme jusque dans la satire, et ne trouvant rien de plus méchant contre Scribe lui-même, l'objet de sa seule animosité littéraire, que de l'appeler toujours « monsieur ». Tous ceux qui l'approchaient subissaient la séduction de son âme devenue toute d'harmonie. Dans la presse, dans la critique, dans la littérature même, il n'avait que des amis saluant d'un concert d'éloges chacune de ses productions. D'innombrables disciples le suivaient imitant ses vers. Il vieillit et mourut dans la certitude de sa gloire. Autour de son cercueil ce fut comme un bruissement d'apothéose : il grandissait encore, affirmaient ses admirateurs, il surpassait Ronsard, égalait ses plus illustres contemporains, allait s'asseoir au ciel parmi les Homère et les Dante. « Il ne me semble pas cependant aujourd'hui — écrivait quelques mois après M. Armand Silvestre, — que nous ayons été assez humbles, assez respectueux, assez honorés. Il me semble que si maintenant notre ami, notre maître, apparaissait parmi nous, comme dans la belle légende du Christ ressuscité, nos genoux fléchiraient et nous ne trouverions plus

une seule parole » (1). Et dans ce Paris où Hugo, Musset, Balzac, Michelet, Vigny, attendent encore une effigie on vit son buste surgir un an à peine après sa mort.

Si du moins on l'avait placé, ce buste triomphal, en quelque endroit bien calme et bien secret du Luxembourg, sous le recueillement des grands arbres, au fond des bosquets écartés dont les rêveurs seuls connaissaient le chemin. Mais non, il est là en plein espace et en pleine lumière. La longue façade latérale du palais le contemple de ses cent fenêtres, une rue, pleine de roulement d'omnibus, fait constamment défiler la foule derrière lui, et, tout alentour, des allées s'enlacent, comme pour diriger vers lui plus de promeneurs, à travers des pelouses qui s'élargissent, comme pour le laisser voir de plus loin. Voici désormais le poète parmi le « vil troupeau aux faces inconnues » au milieu des « boursiers aux lunettes d'or, des notaires, des demoiselles et des réalistes en feu » (2) qu'il avait tant de fois cherché à fuir en bondissant jusqu'au ciel. Regardez tous ces oisifs lire en passant son nom sur le socle et s'éloigner avec indifférence. La plupart l'ignorent.

(1) Dans l'*Écho de Paris*, 27 novembre 1892.

(2) Th. de Banville : *Odes funambulesques. Le Tremplin.*

Quelques-uns murmurent « c'est l'auteur de *Gringoire !* » pour être entrés par hasard à la Comédie-Française un soir qu'on y jouait cet ingénu conte bleu. A peine, si de loin en loin, un lettré s'arrête avec un regard bienveillant. — Adieu maintenant le beau rêve. Il va bien falloir un jour ou l'autre expliquer à la foule ce que fut celui dont elle voit l'image. Alors, analysant et dépeçant, surgiront les critiques, les esthètes, les grammairiens, les biographes et les professeurs. Ne les attendons pas, et, pendant que ses amis sont encore là pour rectifier au besoin nos méprises, hâtons-nous d'entrevoir une dernière fois sa physionomie véritable avant d'en être réduits à la chercher dans des procès-verbaux.

Théodore de Banville était un modeste gentilhomme du siècle dernier né cent ans en retard. Comme la paisible existence bourgeoise que notre société démocratique lui offrait convenait fort bien à son humeur tranquille il s'en était très volontiers accommodé et vivait parmi nous en contemporain irréprochable. Dans son appartement aux pièces hautes et larges, entre le silence provincial de la rue de l'Éperon et la verdure campagnarde de son petit jardin, il vieillit en toute sérénité aussi bien qu'il l'aurait pu faire

sous Louis XVI, à Moulins, dans l'hôtel de ses aïeux. Toutefois, le souvenir de quelque indéfinissable suprématie perdue le hantait encore malgré lui. Lorsqu'il était seul, dans son cabinet, il se plaisait à contempler longuement les portraits de ses ancêtres, alignés le long des murs à la mode ancienne : celui de son aïeul le magistrat parfaitement heureux, celui de son bisaïeul qui tenait table ouverte et arrêtait les voyageurs sur les routes pour les forcer à faire bombance avec lui en son château, puis les autres « en habit de gala, en veste brodée, en perruque poudrée, ceux-ci souriant, faisant leur cour, ceux-là graves, penchés sur des livres ou des paperasses, ou portant au cou le cordon de Saint-Michel, et sur l'habit de velours la claire plaque étoilée » (1) et tous lui parlaient « doucement avec de faibles voix ». Aussitôt sa rêverie l'emportait en quelque grand parc à la Watteau dont il se sentait le seigneur et où, le long des eaux bleues et sous les grands arbres pleins de chants d'oiseaux, il allait devisant gaiement avec les arlequins et les colombines (2). Puis, au fond du passé, il aper-

(1) Th. de Banville : *Mes Souvenirs*, p. 1.

(2) Voir surtout dans ses *Cariatides*, liv. III. *En habit Zinzolin*, etc.

cevait avec envie les grands poètes des temps héroïques qui n'avaient qu'à jouer de la lyre pour voir les rameaux se bercer en cadence et les bêtes féroces venir lécher leurs pieds (1). Par de là encore, il entrevoyait de vagues splendeurs, des éblouissements d'or et de pierreries, tous les ressouvenirs indécis de quelque paradis perdu. Alors le désir de ressaisir une préséance quelconque parmi les hommes s'exaltait en lui. Plutôt que de se résigner à l'égalité commune, il aurait accepté d'être l'acrobate cheminant sur la corde raide à cent pieds au-dessus de la foule ou le clown bondissant tout pailleté d'or en plein ciel (2).

L'opulence, s'il l'eût possédée, aurait peut-être suffi à combler tous ses vœux (3). La fascination de la richesse, en effet, était constante au fond de son esprit. Tout ce qui reluisait lui semblait or : les blés mûris, les nuages du couchant, le soleil, la lune et les étoiles. La beauté de la nature elle-même n'était pour lui que celle d'un immense écrin plein de chatoiements et de scintillations. Jamais il n'écrivit dix vers sans y laisser naturel-

(1) Voir dans *Rimes dorées. A Charles Desfossez*, etc.

(2) Voir dans les *Odes funambulesques*, le *Saut du tremplin* et, dans les *Odelettes*, *A Méry*.

(3) *Odelettes* (*à un riche*).

lement éclater les mots or, argent, diamant, perles, saphir, opale, topaze ou escarboucle, et dans ses poésies à la moderne le nom de Rothschild revenait sous sa plume avec la même fréquence et la même majesté que le nom de Zeus dans ses poèmes à la manière antique. Mais, par malheur, il n'était pas né riche. Que pouvait-il faire? Son tempérament de songeur ne lui permettait guère de tenter la fortune ou la gloire par quelque gigantesque entreprise. Entrer dans la diplomatie, dans la politique ou dans l'armée, il était trop ami de son indépendance pour y songer. Seule la poésie semblait lui promettre à la fois et le prestige qu'il ambitionnait et l'état d'esprit qui lui était nécessaire pour s'imaginer jouir de tous les biens qu'il ne possédait pas. Tout naturellement il s'adonna donc à la poésie.

Cette détermination prise, aucun souci ne troubla désormais sa paix. On ne le vit plus que « joyeux, gai, chérissant la vie et son ivresse »; tout au bonheur de ne plus être ici-bas qu'« une âme qui chaque jour s'emplit de ciel ». Ces grands aèdes de la Grèce antique que tant de fois il avait admirés en ses songes, il se sentait enfin

l'un d'eux (1). Dès qu'il s'asseyait à sa table de travail il s'apercevait marchant majestueusement comme eux à travers les campagnes attentives, vêtu de blanc, tenant la lyre d'or sur son sein et le front couronné de lauriers. Il sentait qu'il n'avait qu'à ouvrir les lèvres pour que d'elles-mêmes tombassent les magiques paroles qui soulevaient les foules et épouvantaient les rois. Qu'il était plus opulent que les riches, aussi glorieux que les héros, immortel par delà les siècles, certain de boire un jour l'ambroisie à la table des dieux, il ne se lassait plus de le répéter en vers comme en prose, non qu'il crut à la supériorité de son génie, mais uniquement parce qu'il était poète et que tout poète, dans ses rêves, jouissait naturellement de ces privilèges. Tenir la lyre, c'était, selon ses propres paroles « n'avoir plus de supérieur ni d'égal au monde » (2). Et pour bien démontrer à la foule qu'un faiseur de vers, si famélique et si déguenillé qu'on le suppose, n'en est pas moins ici-bas le seul homme qu'une filleule de roi très riche et très belle puisse épou-

(1) Il commencera même un poème par ce vers :

« A l'époque où j'étais rapsode en Grèce.... »

Les Exilés (*Hésiode*).

(2) *Mes Souvenirs*, p. 147.

ser sans mésalliance, il composait tout une comédie, *Gringoire*.

Mais n'est pas poète qui veut! Justement quelques-unes des prédispositions essentielles à la divine mission qu'il s'était donnée semblaient lui manquer. Au fond, en effet, il n'était point un de ces êtres accidentels qui voient plus loin, pensent plus profondément, ou sentent avec plus d'intensité que la généralité des foules.... Lorsqu'il rentrait en lui pour chercher l'inspiration, il n'y retrouvait guère que des émotions analogues à celles de ses semblables. Cruelle déception! Comment se prétendre au-dessus des hommes si soi-même on est obligé de s'avouer l'un d'eux? Par bonheur, il ne douta pas un seul instant de son génie. Instinctivement il évita de chercher la poésie dans ses émotions personnelles, fit taire son âme, se défia de son cœur, et s'accoutuma à ne plus laisser sortir de sa bouche un seul cri sincère avant de l'avoir scrupuleusement discuté et accommodé. « Presque jamais, déclarait-il, on ne se montre bon ouvrier lorsqu'on écrit sous l'impression d'un sentiment vrai au moment même où on l'éprouve (2). » Hélas! c'était avouer

(1) *Roses de Noël.* Avant-propos.

que souvent le poète conviait le rhéteur à achever son poème; et quand le rhéteur s'était mis à la besogne, repétrissant à son gré la matière qui lui était confiée, il lui arrivait bien des fois de ne plus la livrer que méconnaissable ou même tout à fait métamorphosée. Aussi jamais auteur ne laissa-t-il une œuvre moins à son image. Fervent chrétien, il ne chanta que les divinités de la Grèce et n'eut pas un seul vers en faveur de sa propre croyance (1); bon et aimant il ne dit jamais un mot de ses affections et de ses émotions intimes (2); citadin obstiné, il ne célébra que la beauté des campagnes; homme de son temps par tous les incidents de sa vie privée, il ne manifesta aucune des préoccupations de ses contemporains. Ce n'était assurément pas à lui qu'aurait pensé Musset s'il avait eu encore à comparer le poète au pélican se déchirant le ventre pour livrer ses entrailles à ses petits affamés. Dès qu'il prenait la plume, un *Moi* de convention, celui de ses blancs aèdes, se substituait à son *Moi* véritable pour penser et écrire. De l'homme charmant que tous ses amis ont adoré nous n'avons que quel-

(1) Sauf une ballade à la Vierge, faite dans le but unique de rappeler Villon.

(2) Sauf dans les *Roses de Noël*, recueil qui n'était pas destiné à la publicité.

ques vers à peine : ses œuvres presque entières sont de ce pseudo-Banville qui ne lui ressemblait même pas.

Ayant ainsi rompu avec ses sentiments et ses sensations il ne lui restait plus à demander l'inspiration poétique qu'à son imagination seule. Mais l'imagination aussi lui manquait. Au delà des quelques rêves éclos spontanément en lui, sa pensée toute contemplative n'enviait rien et n'évoquait rien. Instinctivement encore il s'abstint donc aussi d'inventer. Sur le premier thème venu, un vague ressouvenir, un incident insignifiant, une réminiscence de phrase lue, un refrain de chanson, une pensée déjà dite et redite cent fois, un simple jeu de mots offert par deux rimes, il composait indifféremment ses vers. Nul écrivain ne se soucia si peu de dire aux hommes quelque chose d'intéressant ou de nouveau. Puis, comme l'originalité de la forme résulte toujours de l'originalité de la conception, il dut renoncer encore à se pourvoir d'un langage poétique qui lui fût personnel. A tout instant il fallait qu'il empruntât à ses maîtres préférés une expression caractéristique, une coupe de vers, une forme de strophe, un procédé de développement. Il allait ainsi presque jusqu'au pastiche,

comme dans ses *Exilés* où toutes les diverses brisures d'alexandrins de la *Légende des Siècles* se retrouvent, ou comme dans son *Odelette à Brizeux* qui réunit si bien toutes les tournures de phrases et d'expressions chères au barde armoricain qu'on la croirait de Brizeux lui-même. Faute de pouvoir s'ouvrir un chemin à lui, il se contenta de vaquer par les divers chemins qu'avaient ouverts les autres.

En 1842, il publia son premier recueil, les *Cariatides*. On y trouvait des récits humouristiques à la Musset, des méditations à la Victor Hugo, des fantaisies à la Gautier, des idylles grecques à la Chénier, des ternaires à la Brizeux, des dizains à la Marot, des rondeaux à la Voiture, mais aucune nouvelle nature d'inspiration, de verve, de composition, de style ou même de mètres.

Son second livre, les *Stalactites*, parut en 1846. Sa pensée, bien que concentrée désormais en petits poèmes de quelques vers, ne réussissait pas mieux à prendre une consistance particulière, et sa facture, quoique de plus en plus habile, n'atteignait pas davantage à l'originalité.

Gautier, alors, l'attira un instant. Il écrivit sa *Malédiction de Vénus* (1847) sous l'influence de

la *Comédie de la Mort* (1), puis ses *Odelettes* (1856) dans le goût d'*Émaux et Camées* (2).

Puis Hugo le reconquit. Enthousiasmé de la *Légende des Siècles* qu'il proclamait « la Bible et l'Évangile des poètes (3) », il se mit, comme tant d'autres, à rimer son recueil d'épisodes héroïques et publia les *Exilés*. De même pendant la guerre de 1870, il donna la *Chanson des Rues et des Bois* de Paris assiégé dans ses *Idylles prussiennes*.

De là il se tourna vers les poètes du XVIe et du XVe siècle, et, indiquant cette fois lui-même ses diverses sources d'inspiration, il publia successivement ses *Améthystes* ou « Nouvelles Odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ron-

(1) Les deux poèmes commencent à peu près par les mêmes mots : « C'était le jour des morts... » avait dit Gautier : « C'était le Vendredi... » dit Banville.

(2) Comparez les derniers vers des deux pièces d'introduction. Gautier :

> « Sans prendre garde à l'ouragan
> Qui fouettait mes vitres fermées,
> Moi, j'ai fait *Émaux et Camées* »

et Banville

> « Cependant que les violettes
> Ouvrent leurs fraîches cassolettes
> Je rimerai des *Odelettes*. »

(3) *Traité de poésie française*, p. 2.

sard », ses *Rondels* « composés à la manière de Charles d'Orléans » (1875), et ses *Trente-six Ballades joyeuses* « composées à la manière de François Villon ».

Enfin, revenant aux modernes, il emprunta à Leconte de Lisle le mode olympien et les noms propres à lettres insolites pour écrire *Deïdamia,* et conçut le *Baiser* en lisant et relisant le *Théâtre en liberté* d'Hugo (1).

Une fois pourtant, il crut avoir créé un genre bien à lui. Si l'on applique, pensait-il, à la description des menus faits de la vie moderne le style auguste de l'ode ou de l'épopée, surtout en l'ennoblissant encore par la recherche des rythmes les plus difficiles et des rimes les plus riches, on ne peut manquer d'obtenir des effets comiques d'un caractère nouveau, et, partant de ce principe, il écrivit ses *Odes funambulesques* (1857), bientôt suivies de ses *Occidentales*. Illusion nouvelle ! Il ne s'était pas aperçu que Boileau l'avait déjà devancé lorsqu'il empruntait à Virgile des vers et des métaphores pour raconter la dispute de quelques chantres autour d'un lutrin ; il n'avait pas remarqué, même pendant qu'il parodiait divers

(1) « Je relisais passionnément chaque jour la *Forêt mouillée* de Victor Hugo » Préface du *Baiser*.



poèmes célèbres d'Hugo, que la parodie n'avait jamais eu de procédé plus essentiel depuis la *Batrachomyomachie;* et il ne se doutait pas que dès la fin du xvᵉ siècle le bon Guillaume Crétin « aux vers équivoqués » avait exécuté en fait de combinaisons de rimes des tours de force bien autrement compliqués que tous les siens. Aussi chercherions-nous en vain aujourd'hui dans les *Odes funambulesques* les traces de ce comique nouveau dont il se croyait l'inventeur. Entre la majesté de la forme et la vulgarité du fond la disproportion trop exagérée nous choque au contraire et nous lasse. Pour animer ces grandes strophes vides et glacées, il aurait fallu un continuel pétillement d'invention, d'observation, de fantaisie et de malice, toutes choses dont son *Moi* artificiel, inaltérablement auguste et impassible en sa grande robe blanche, ne pouvait avoir l'idée, et que son *Moi* naturel, qui ne manquait ni d'esprit ni de finesse dans la conversation ou la prose familière, eut peut-être naturellement données s'il eût osé le laisser faire. C'était un simple parisien, et non un aède qu'il fallait en l'occurrence. Monselet assurément n'était pas un poète et voyez pourtant combien ses parodies de Victor Hugo sont gaies auprès de celles des *Odes*

funambulesques, rien que pour un peu de bonne humeur introduite dans les grands vers du maître.

Comment donc, ainsi privé de quelques-unes des aptitudes les plus indispensables aux poètes, gardait-il aussi inaltérée la conviction qu'il était un de ces chanteurs immortels passant semblables aux dieux parmi les hommes ? C'est que, la nécessité d'écrire sans jamais rien attendre des aptitudes qui lui manquaient l'ayant amené à les tenir pour inutiles, il était ainsi parvenu à se faire de la poésie une conception toute particulière qui lui permettait de ne considérer comme essentielles et vraiment divines que les seules aptitudes dont il se sentait doué. « Le mot Poésie, posait-il en principe, Ποίησις, *action de faire, fabrication*, vient du verbe Ποιεῖν, *faire, fabriquer, façonner ;* un Poème, Ποίημα, est donc ce qui est fait et par conséquent n'est plus à faire ; — c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement quel qu'il soit, sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens » (1). Ainsi donc, inutile d'inventer, de vibrer, de

(1) *Petit Traité de poésie française*, p. 4.

penser, de sentir, de rêver : le sujet le plus banal peut indifféremment servir de thème au plus magnifique chef-d'œuvre puisque ce chef-d'œuvre ne consistera qu'en son expression suprême. Un poète n'est plus, à tout prendre, qu'un magistral arrangeur de mots. On voit de suite combien erronée, étroite, dangereuse même, était cette conception qui réduisait la poésie à un simple travail de style dont tout lettré pouvait venir à bout sans autres dons naturels que l'habileté et la patience. Chose plus grave encore, elle ramenait infailliblement au métier des anciens rhéteurs de la Grèce et de Rome, dont tout l'honneur était de mettre en phrases irréprochablement polies et repolies un sujet quelconque tiré de la morale ou de l'histoire. Faute encore d'y bien réfléchir Banville s'était mépris sur la véritable nature de la poésie. « *Poetæ nascuntur, fiunt oratores* », avait dit Quintilien. Faute d'être né poète, il se faisait orateur en vers. Mais, n'importe ! sa théorie était bien une création personnelle qui avait à prendre rang dans l'évolution des idées littéraires du siècle, et c'est pour l'avoir conçue, formulée, soutenue, appliquée, qu'il laissera une œuvre d'un caractère à part, deviendra chef d'école, et méritera un monument.

En conséquence, il ne lui restait plus pour réaliser son rêve de gloire qu'à procéder à la « fabrication » de vers parfaits. A tous les poètes qui pensent, sentent ou imaginent, une telle besogne est relativement aisée, car l'expression est si strictement la forme naturelle de l'idée que l'idée naît, pour ainsi dire, en leur cerveau, toute revêtue des mots qui doivent l'énoncer. C'est ce qu'assurait Boileau, prétendant que les mots « arrivent aisément » pour rendre « ce que l'on conçoit bien », et ce que prouvait Racine disant : « Ma tragédie est achevée, car je n'ai plus qu'à la mettre en vers. » Mais lui, qui ne pouvait ni ne voulait rien attendre de l'idée, se voyait bien obligé de recourir à tout un outillage de règles, de formules, de recettes, pour combiner et sertir sa divine mosaïque de mots. Aussi se constitua-t-il une poétique spéciale qu'il pratiqua constamment, qu'il perfectionna sans cesse, et que finalement il divulgua dans son *Petit Traité de poésie française*.

Cette poétique, il prétendait bien la fonder sur des considérations toutes scientifiques (1), mais comme il n'était pas l'homme des méditations ardues et se laissait guider bien plus par la néces-

(1) « Le son est une vibration dans l'air... etc. » *Traité de poésie française*, p. 2.

sité de dégager les règles dont il avait besoin que par la rigueur de la logique, il invoquait confusément tant d'observations contestables et tant d'assertions gratuites qu'on ne saurait toujours suivre avec précision sa pensée. A y bien regarder, voici cependant les points émergents de sa doctrine. D'abord, puisque la poésie est la forme parfaite, il ne saurait y avoir de poèmes en prose, car une phrase en prose, si parfaite qu'elle soit, aurait toujours cette imperfection de pouvoir encore être mise en vers. En conséquence les vers les plus parfaits sont ceux qui par l'intensité de leurs caractères rythmiques diffèrent le plus possible de la prose. Or, les deux éléments rythmiques du vers sont la césure et la rime : donc il importe d'accorder à la césure et à la rime le rôle prépondérant (1). Pour la césure, la connaissance de quelques notions élémentaires et la lecture assidue des bons auteurs suffiront à révéler toutes les positions qu'elle peut prendre dans les vers. Mais la rime, marquant par un son la mesure que la césure ne marque que par un silence, est bien autrement importante et ne saurait mériter trop de soins : c'est réellement sa perfection qui déterminera la perfection du poème. Écoutons-le :

(1) *Traité de poésie française*, p. 9,

« L'imagination de la rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète... On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui en formant des résonances variées entre elles, mais de la même couleur générale... Votre mot caractéristique est trouvé et vous savez que vous devez le placer à la rime. Reste à trouver la rime qui sera la jumelle de celle-ci. Vous la cherchez, comme la première, dans votre mémoire ou dans un bon dictionnaire de rimes, que d'ailleurs vous ne tarderez pas à savoir par cœur. Vous devez n'employer jamais que des rimes absolument brillantes, exactes, solides et riches, dans lesquelles on trouve toujours la consonne d'appui (1). »
Est-ce à dire que la poésie ne soit qu'un exercice de bouts-rimés? Oui certes, mais de bouts-rimés ingénieux et dont on a choisi soi-même les rimes (2). Ajoutez que l'habileté suprême est de cheviller sans cesse de façon à ne jamais laisser

(1) *Traité de poésie française*, p. 42.

(2) *Ibid.* p. 77.

voir ses chevilles (1). Cela fixé il ne reste plus, pour devenir poète, qu'à connaître quelques notions professionnelles sur les différentes longueurs des vers, la quantité des diphthongues ou les diverses structures des strophes.

Plus de doute, cette fois, il avait enfin entre les mains la pierre philosophale qui devait lui permettre de convertir en or les vocables. Sûr de sa gloire il ne cessera plus de la célébrer. Il s'écriera :

« Au rythme ailé d'or
Il fallait encor
  Un maitre.
Fou de volupté,
Alors j'ai dompté
  Le mètre ! » (2)

ailleurs :

« Je vins, chanteur mélodieux,
Et j'ouvris ma lèvre enchantée,
Et sur les épaules des dieux
J'ai remis la pourpre insultée!

Un instant, le long du chemin,
Où des fous m'en ont fait un crime,
J'ai tenu bien haut dans ma main
Le glaive éclatant de la rime ! » (3)

Illusion encore! illusion toujours! Si sa méthode avait été vraiment nouvelle, sa facture

(1) *Ibid.* p. 54.
(2) *Odelettes (A Arsène Houssaye).*
(3) *Odes funambulesques. (Ma biographie).*

aurait naturellement offert un caractère nouveau. Or, ni par la structure, ni par le rythme, ni par le timbre, ses vers ne se distinguent jamais de ceux de ses trois grands maîtres, Hugo, Gautier et Ronsard. En cette école romantique où chaque poète eut sa diction poétique à lui, où l'originalité du verbe fut si naturelle, même chez les écrivains secondaires, qu'un vers de Sainte-Beuve diffère autant d'un vers de Brizeux qu'un vers de Barbier d'un vers de Deschamps, il demeura le seul à ne pas posséder sa manière personnelle. C'est que rien n'était moins nouveau en réalité que ce culte de la rime riche et rare qu'il croyait avoir découvert. On avait pu la négliger pendant le XVIIIe et le XVIIe siècle; mais tous les romantiques militants, Hugo, Vigny, Gautier, entre autres, lui avaient rendu son rôle prépondérant dans la sonorité du rythme; mais Alfred de Musset, trop indolent pour se contraindre à courir après elle, applaudissait à ceux qui lui voulaient une lettre de plus qu'autrefois; mais Barthélemy et Méry étaient même arrivés à terminer leurs vers par de véritables calembours aussi compliqués que tous ceux des *Odes funambulesques;* mais au XVIe siècle déjà, tous les poètes de la Pléiade rimaient richement, et, trois siècles avant lui, Jacques

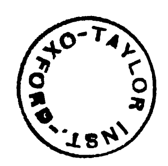
Pelletier avait déjà écrit : « La rime des vers doit être exquise et, comme nous disons, riche (1). » Bien plus, sur toutes les questions de structure rythmique sa science était loin d'être aussi profonde qu'il le croyait. Quelque part, par exemple, il attribuera au comte de Gramont l'invention de la *sextine* (2), que tous les poètes du XVIe siècle avaient cependant pratiquée (3). Ailleurs il déclarera que les chants royaux étaient exclusivement réservés jadis aux louanges de la Vierge, bien qu'il eût souvent lu Charles d'Orléans, où ils chantaient quantité de sujets bien autrement profanes. Une autre fois, constatant que V. Hugo a écrit *Sarah la Baigneuse* sur une forme de strophe empruntée à Ronsard, il le morigénera d'avoir commencé son poème par deux vers féminins, contrairement à son modèle. « Ce jour-là, dira-t-il, V. Hugo a créé du même coup un chef d'œuvre immortel et un mauvais rythme (4). » S'il avait étudié un peu plus attentivement son Ronsard, il aurait vu que le chef de

(1) J. Pelletier, *Art poétique*. Lyon, 1555, p. 54.

(2) *Traité de poésie française*, p. 204.

(3) V. par exemple, dans les *Œuvres* de Pontus de Thyard, P. Le Loyer, etc.

(4) *Traité de poésie française*, p. 147.



la Pléiade avait déjà, tout comme le chef du romantisme, commencé de pareilles strophes par des vers féminins (1).

Néanmoins il ne se trompait pas absolument lorsqu'il proclamait la toute-puissance de la rime, car c'était bien par elle en effet qu'il était arrivé à la possession de tous les secrets de son art. Cette « dame au riche manteau », comme il l'appelait, cette « nymphe plus souple qu'une liane (2) » dont il s'était fait l'amant passionné, il voulait la voir trôner parfaite au milieu de toutes les perfections, et amoureusement autour d'elle il s'ingéniait à rassembler les somptueuses images, à enlacer les chœurs dansants des rythmes, et à mener le concert des mots mélodieux. Tout ce que l'idiome poétique de ses prédécesseurs contenait de sons et de couleurs, il s'appliqua à le réunir et à le condenser dans ses vers. Alors intervinrent d'elles-mêmes, pour lui faciliter son labeur, les quelques précieuses qualités naturelles dont il était doué, une incomparable délicatesse d'oreille, le sentiment infaillible de la beauté, la vision immédiate de l'image ennoblissante, la

(1) V. par exemple — je prends au hasard — Ronsard *Œuvres* (édit Blanchemain), t. VI, p. 358.

(2) *Odelettes* (*A Sainte-Beuve*).

décision du style, la pureté du débit. Sans effort visible il réussit à parler la langue lyrique avec toute la perfection des plus grands maîtres. Ses vœux étaient enfin comblés : impuissant à être poète par la pensée, par l'émotion, par l'imagination, par la fantaisie, il l'était du moins pleinement par le langage.

Aussitôt la gloire lui vint. Lorsque, âgé de vingt ans à peine, il publia les *Cariatides*, sa virtuosité de versificateur étonna et ravit tous les poètes : Alfred de Vigny vint chez lui le complimenter, Baudelaire lui consacra un sonnet. A chacun de ses recueils nouveaux, tous ceux qui savaient le prix de l'élocution impeccable, tous ceux qui avaient peiné au dur métier du rythme, Sainte-Beuve, Gautier, Hugo lui-même, acclamèrent en lui le maître ouvrier. Puis vinrent les disciples, les uns pour étudier en ses vers les derniers secrets nécessaires à l'expression définitive de leurs pensées, les autres, dépourvus de toutes pensées, pour essayer d'y surprendre l'art de donner l'illusion du génie qu'ils n'avaient point, et tous le louant d'autant mieux qu'ils se grandissaient en le grandissant.

Bienheureux, il vécut ainsi jusqu'à sa dernière heure en son rêve. Cette constante montée d'hom-

mages suffisait si bien à son bonheur qu'il ne songea même pas à porter ses regards au delà de son cortège d'admirateurs et d'amis. Que la plupart des histoires de la littérature contemporaine ne mentionnaient point son nom, que les critiques de profession oubliaient de disserter sur ses livres, qu'on ne récitait presque jamais ses poèmes dans les réunions littéraires, que de rares amateurs seulement savaient par cœur quelques-uns de ses vers, que les anthologies, si hospitalières à tant d'auteurs médiocres, n'accueillaient encore aucune strophe de lui, il eut la bonne fortune de l'ignorer toujours. Pourtant, cela était bien vrai, au dehors du petit monde des versificateurs qui seuls étaient à même d'estimer à tout son prix la perfection de sa facture, sa renommée s'était à peine répandue. Les lettrés eux-mêmes, trouvant la poésie à l'état natif dans les œuvres de tant de poètes, n'avaient que faire d'aller la chercher à l'état artificiel dans les siennes. Et la foule, toujours fidèle à sa bonne vieille conception que la beauté du vers provient plus encore de la pensée qu'il exprime que de la forme dont il la revêt, écoutait sans le retenir ce beau langage qui ne lui disait rien. Dans la grande école romantique, Banville restait plutôt le *fort en thème* cité en

exemple que le maître applaudi. Tel aussi sans doute il apparaissait à ses amis, car le monument qu'ils lui ont consacré semble bien plus érigé à la goire d'un grammairien du IIIe siècle qu'à celle d'un poète du XIXe. Regardez plutôt : un socle en forme d'autel antique, une énorme lyre et une longue branche de laurier sur la marche, c'est-à-dire deux symboles surannés qui ne sauraient plus caractériser notre poésie, et, sur ce socle, un buste aux seins nus et aux épaules nues à peine traversé d'un repli de toge. C'est l'image du pseudo-Banville, du *Moi* de convention qu'il avait élaboré en lui ! Mais le Banville véritable, l'homme doux et souriant qui sut vivre au milieu de nos agitations dans la sérénité de son idéal, le sage qui ne demanda rien aux hommes que le loisir d'aimer et d'admirer, le délicat lettré passionné de son art, l'adorateur enthousiaste de la pure beauté — le Banville, en un mot, qui n'a presque rien écrit — qui sait si la postérité ne le préférera pas à celui-là, et si sa mémoire ne se perpétuera pas plus durable que ce marbre ?

M. J.-M. DE HÉRÉDIA

En 1859 paraissait la *Légende des siècles*. Jamais, depuis que Michel-Ange était descendu des échafaudages de la chapelle Sixtine, on n'avait eu à contempler d'un seul coup un tel ensemble de fresques grandioses. L'émoi fut grand parmi les poètes. On venait d'apprendre subitement que les Français pouvaient exceller dans le récit épique aussi bien que n'importe quel autre peuple, que le vers moderne était susceptible de trouver des couleurs et des sonorités inattendues en s'accompagnant tour à tour de la lyre antique, du kinnor hébreux, de la guitare musulmane, de la harpe galloise ou du rebec gothique, et qu'enfin l'épopée, loin d'être obliga-

toirement un poème en douze chants, avait le droit de se fragmenter en épisodes indépendants et de chanter la vie de l'humanité tout entière au lieu de se cantonner dans l'histoire d'une seule nation. Tout cela apparaissait d'autant plus certain que — nul prophète ne surgissant jamais sans quelque précurseur — Leconte de Lisle, qui jusqu'alors semblait s'être arrêté à faire, comme André Chénier, des vers nouveaux sur des pensers antiques, avait commencé aussi à publier quelques pièces de ses *Poèmes barbares*, où, disant adieu à la Grèce, il s'en allait à travers le monde chantant les dieux, les héros et les paysages de tous les pays.

Autour de ces deux chefs-d'œuvre une école aussitôt se forma. C'était bien le moins, à vrai dire, que ce siècle, continuellement proclamé le siècle de l'histoire par les gens graves, se pourvût, avant de finir, d'une poésie historique copieusement nourrie des notables découvertes philologiques, archéologiques et ethnographiques de ses érudits. Depuis cent ans d'ailleurs on en pouvait suivre la lente formation à travers les *Martyrs*, les *Natchez*, les *Orientales*, les *Burgraves*, les *Poèmes philosophiques* de Vigny et même les drames de Dumas. Avec la *Légende des siècles* et

les *Poèmes barbares* elle inaugurait définitivement son ère. Pendant trente ans, elle se maintint dans sa gloire et peut-être même n'est-elle pas absolument détrônée aujourd'hui, car il serait assez facile de la voir régner encore quelque peu dans maints recueils de nouvelles et dans maints poèmes décadents. L'inspiration érudite était dans l'air et quiconque rimait arrivait tôt ou tard à la subir. Plus de volumes de vers, en ce temps-là, sans, en certains endroits, quelque poème assyrien, arabe, hébraïque ou scandinave. On trouva des élégies chinoises jusque dans les *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet et des récits persépolitains et musulmans jusque dans les *Poèmes* de Joséphin Soulary. De simples lettrés même qui ne se piquaient aucunement de cultiver la poésie, prenaient plaisir à imiter la manière d'Hugo en d'amusants pastiches. Bien rares sont aujourd'hui les hommes politiques et les savants qui ne se trouvent en état de vous réciter le soir, en tête à tête, quelques parodie de la *Légende des siècles* rimée par eux au temps de leurs études. On sait même, sur un des fauteuils de l'Académie française, un grave historien dont la gloire en ce genre est demeurée indiscutée. Plus enthousiaste encore, de jeunes poètes

rêvèrent de mieux faire et tinrent à honneur d'avoir aussi dans leurs œuvres un livre de petites épopées. Chacun d'eux refondit, développa, compléta et imita la *Légende des siècles* et les *Poèmes barbares* à sa manière. Th. de Banville les concentra en jolis tableaux de genre, bien agencés et bien léchés, dans ses *Exilés;* M. Léon Dierx les reproduisit au fusain et au crayon noir dans ses *Poèmes et Poésies* et dans ses *Lèvres closes;* M. Catulle Mendès les recopia en belles aquarelles bleues et roses dans ses *Contes épiques;* M. Fr. Coppée les multiplia en chromolithographies, pour les humbles, dans ses *Récits et Élégies;* et M. de Hérédia entreprit, dans ses *Trophées*, de les mettre en objets de vitrine pour les raffinés.

En poésie, comme chacun sait, l'objet de vitrine par excellence est le sonnet. Aux sonnets donc M. de Hérédia se consacra. Estimant avec Boileau qu'ils peuvent valoir les plus longs poèmes, lorsqu'ils sont sans défauts, il veilla à n'en livrer aucun qui ne fût poli et repoli jusqu'à la perfection suprême, mais, ne pensant pas avec Molière qu'en pareil travail le temps ne fait rien à l'affaire, il n'en paracheva tout au plus que cent dix-huit en trente ans.

Pourquoi cette culture exclusive et intensive du sonnet ? On peut, sans doute, se borner à répondre que M. de Hérédia, comme tout poète, était bien en droit d'avoir son genre préféré. Cependant, il est, à la suite des *Trophées,* deux poèmes de plus longue haleine qui semblent se trouver là tout exprès pour en apprendre davantage. L'un, intitulé *Romancero,* est une imitation de trois romances espagnoles sur la vengeance et le mariage du Cid qui est si bien dans la manière de Leconte de Lisle que ce maître chantera lui aussi ces mêmes romances, dans ses *Poèmes tragiques,* avec le même rythme en tercets, la même intonation, la même sélection des passages essentiels de l'original et le même choix de vocables caractéristiques : rien ne s'y manifeste de nouveau qui soit important et rien d'important qui soit nouveau. Le second poème, *les Conquérants de l'or,* est l'histoire de l'expédition de Pizarre racontée sur le mode de la *Légende des siècles.* Tous les procédés de V. Hugo s'y retrouvent : la narration imperturbable, les énumérations infinies, les descriptions vigoureusement colorées, les épithètes effrénées, les mots rares ; mais, hélas ! ni la fantaisie intarissable, ni le perpétuel jaillissement d'images, ni l'imprévu, ni

le mouvement, et le récit poursuit de mot en mot sa marche régulière avec la somnolence d'une chronique rimée. Il est bien visible, après la lecture de ces deux poèmes, que la verve de M. de Hérédia n'était pas assez impétueuse pour assurer à ces grandes machines le branle nécessaire. Condensée en quatorze vers son imagination pouvait arriver à l'intensité voulue ; au-delà elle se serait invisiblement dispersée.

L'idée de mettre en sonnet des épisodes épiques était assurément originale. On l'avait bien vue poindre, à la vérité, dans les *Rimes héroïques* d'Auguste Barbier, et Leconte de Lisle l'avait même incidemment réalisée, à trois ou quatre reprises, dans ses *Poèmes barbares*. Mais nul n'avait encore pensé à se constituer ainsi une manière propre et, par cela même, M. de Hérédia prenait une place à part dans notre poésie.

Cela trouvé, il ne parut plus se préoccuper d'innover davantage.

Immuable entre ses mains resta constamment le sonnet. Tous les poètes d'alors qui s'adonnaient d'une façon suivie à cette forme littéraire — Baudelaire, Joséphin Soulary, Autran, etc. — s'ingéniaient de leur mieux à en rompre la monotonie, soit en intervertissant l'ordre de ses rimes,

soit en variant la mesure de ses vers, ou, parfois même, en violant systématiquement quelqu'une de ses règles. Pareilles fantaisies ne le tentèrent jamais. Tous les sonnets qu'il fit gardèrent inaltérablement la structure du premier sonnet qu'il avait fait. Cent dix-huit fois il eut la patience de recommencer la même besogne rythmique et de chanter les héros de tous les âges sur le même air.

Il ne chercha pas autrement à se pourvoir d'un style personnel. Celui de Leconte de Lisle lui sembla amplement suffire à l'œuvre qu'il entreprenait. Il en adopta tout le savant vocabulaire de mots nets et concis, de termes exotiques, de noms propres aux consonnes hirsutes, de rimes riches et rares, et d'épithètes insolites. Il en contracta la syntaxe quintessenciée et les tours de phrases raffinés. Il s'en assimila jusqu'aux procédés les plus spéciaux d'exposition, d'énumération et de développement.

On pouvait d'ores et déjà prévoir qu'en empruntant ainsi à Leconte de Lisle son genre de thèmes et ses habitudes de style, il arriverait fatalement à refaire plus ou moins du Leconte de Lisle. Aussi eût-on, en réalité, plutôt de nouveau un même poète qu'un poète nouveau.

C'étaient d'abord, chez l'élève et chez le maître, les mêmes procédés de composition. Au début, le paysage était décrit ou le héros était présenté; vers la fin, une particularité caractéristique s'accentuait; et, dans la dernière strophe, se précisait la sensation que devait produire le poème.

Chez les deux poètes, aussi, ce paysage ou ce héros semblaient vus par les mêmes yeux. Qu'un même dieu apparût dans les *Poèmes antiques* ou dans les *Trophées*, c'était presque toujours en la même attitude. Voici Pan, par exemple : dans Leconte de Lisle, il

« Emplit les verts roseaux d'une amoureuse haleine.»

et dans M. de Hérédia, il

« Rit de voir son haleine animer les roseaux. »

Voici Adonis encore, dans Leconte de Lisle :

« ... Sur un lit d'or étendu,
A l'abri du feuillage et des fleurs et des herbes,
D'huile syrienne embaumé,
Il repose, le dieu brillant, le bien-aimé,
Le jeune homme aux lèvres imberbes. »

dans M. de Hérédia :

« ... Sur le lit jonché d'anémones fleuries,
Où la mort avait clos ses longs yeux languissants,
Repose, parfumé d'aromate et d'encens,
Le jeune homme adoré des vierges de Syrie. »

Pareillement un même paysage se déroulait toujours dans les vers des deux poètes avec les mêmes couleurs et les mêmes accidents. S'agissait-il d'une campagne égyptienne, Leconte de Lisle écrivait :

« Un matin éclatant de la chaude saison
Baigne les grands sphinx roux couchés au sable aride,
Et des vieux Anubis ceints du pagne rigide,
La gueule de chacal aboie à l'horizon. »

et M. de Hérédia répétait :

« Les grands sphinx, qui jamais n'ont baissé la paupière,
Allongés sur leur flanc que baigne un sable blond...
Le sol ardent pétille, et l'Anubis d'airain,
Immobile au milieu de cette chaude joie,
Silencieusement vers le soleil aboie. »

Puis, à chaque instant, une image particulière, une épithète typique venait ranimer dans la mémoire le souvenir de quelque vers déjà entendu. On lisait dans la *Chasse (les Trophées) :*

« Et l'ombre où rit le timbre argentin des fontaines. »

et l'on pensait malgré soi au *Barde de Temrah (Poèmes barbares)* où :

« Sous le faîte mouillé des bois étincelants,
Sonne le timbre clair et joyeux des fontaines. »

Par delà les deux chimères du *Vase (Trophées) :*

« ... Arrondissant leurs flancs
Et posant aux deux bords leurs seins fermes et blancs. »

on ne pouvait s'empêcher d'entrevoir les femmes de *Kaïn (Poèmes barbares)* :

> « ... Et posant tour à tour sur la ronce et les herbes
> Leurs pieds fermes et blancs. »

Et plus nettement encore sous ces deux vers de la *Vision de Khem (Trophées)* :

> « Midi. L'air brûle...
> La flamme immense endort les hommes et les bêtes. »

bruissaient ces deux vers de la *Panthère noire (Poèmes barbares)* :

> « ... L'air brûle, et la lumière immense
> Endort le ciel et la forêt. »

C'était bien toujours Leconte de Lisle qui parlait au fond de tous ces vers, mais ce n'était plus lui qui pensait.

On ne retrouvait plus dans l'apparition périodique des mêmes mots savants et des mêmes notions érudites cette vive intuition qui, vibrant en lui comme un lointain ressouvenir d'anciennes vies successivement vécues, épandait à travers la strophe quelque chose de l'âme des peuples disparus. Au lieu de ses subites résurrections de vieux mondes on n'avait plus que quelques incidents historiques reconstitués à force de recher-

ches, et les héros de tous les temps défilaient sous les regards avec la même invariable physionomie.

Son imagination aussi n'était visiblement plus là pour varier constamment la forme de la phrase, évoquer les images inattendues, susciter capricieusement les demi-teintes qui reposent et font rêver. D'un sonnet à l'autre l'élocution conservait désespérément la même tonalité, la même précision implacable, la même netteté de couleur et la même rigidité d'allure.

Vainement surtout on aurait cherché dans le livre du nouveau poète le stoïque penseur écoutant, de siècle en siècle, monter et se perdre dans la paix du néant les cris d'angoisse de la race humaine. Ni douleur, ni joie ne s'exhalait de ces vers continûment descriptifs. Séduits seulement par l'ensemble pittoresque des scènes ou par les belles attitudes des corps, les yeux du disciple n'avaient jamais cherché à pénétrer au-delà jusqu'aux âmes.

Mais, comme nous l'avons dit, M. de Hérédia avait eu pour le moins une idée originale, celle de mettre les épisodes épiques en sonnets. Peu à peu la phraséologie qu'il avait empruntée à Leconte de Lisle dut se modifier par instants

pour s'adapter à cette forme si spéciale et, insensiblement, elle arriva à contracter ainsi quelques aptitudes nouvelles qui assurèrent quand même à son œuvre un caractère particulier.

Pour réussir à toujours concentrer sa vision en quatorze vers, il avait bien fallu, en effet, qu'il renonçât aux complaisantes descriptions, aux belles épithètes décoratives amoureusement prodiguées, aux majestueuses ondulations de périodes, et se contentât strictement des mots indispensables. Déjà concise à souhait dans les *Poèmes barbares*, l'élocution devint plus concise encore dans les *Trophées*. Avec tous ces mots patiemment choisis parmi les plus précis et les plus significatifs, la description acquit une exactitude mathématique, l'image prit une netteté de contours et un relief incomparables, et la coloration s'accentua éclatante. Les cent dix-huit sonnets des *Trophées* ne sont assurément pas tous de la même valeur. Il en est de pâles dont l'idée se révèle avec peine et ne semble pas valoir l'honneur de tant de soins. Il en est qui, faute d'une pensée assez abondante pour les emplir jusqu'au bout, laissent flotter à vide bien des vers. Il en est surtout de rudes où les mots, trop violemment comprimés, grincent les uns contre les autres et

saccadent mal à propos la strophe de rejets convulsifs. Mais quelques-uns, alliant avec toute la virtuosité voulue la sûreté du dessin à la vigueur du coloris, sont sans aucun doute, pour la perfection du rendu, parmi les plus beaux qui aient été écrits en français.

Bien des gens objecteront sans doute que même en ces très beaux morceaux, la sécheresse du trait et la crudité du ton trahissent un peu trop l'absence de toute émotion, que l'on donnerait beaucoup pour sentir en outre frissonner un peu d'air en ces paysages, un peu de sève en ces verdures, un peu d'âme en ces héros, et qu'en fin de compte la part du travail y prédomine toujours trop visiblement sur celle de l'inspiration. S'il est vrai que le poète soit une sorte de voyant révélant aux hommes un monde inconnu ou clamant à voix divine ce qu'ils sentent ou ce qu'ils pensent, il faudra bien, en effet, concéder à ceux-là que les *Trophées* ne sont pas, à proprement parler, une œuvre de poète. C'est plutôt dans ce que Verlaine appelle « de la littérature » qu'il conviendrait de les classer. Tout versificateur qui ne tire pas de son propre fonds sa façon de penser et de dire est contraint, pour y suppléer, de recourir à l'imitation et, par suite, n'a plus rien à attendre

que de son habileté de praticien. Tel est, à y bien regarder, le cas de M. de Hérédia. La poésie, n'étant plus pour lui une effusion, se réduit à un admirable travail de style. Ne demandez donc à ses sonnets ni émotion ni profondeur pourvu qu'ils soient des chefs-d'œuvre de facture.



IV

LES DISSIDENTS

(FÉLIBRES ET DÉCADENTS)

LE POÈTE AUBANEL

Au point de vue strictement scientifique le vers provençal est aujourd'hui un pur exercice de rhétorique tout aussi bien que le vers latin. Les langues, en effet, évoluent suivant des lois naturelles contre lesquelles les hommes ne peuvent rien, et quand l'une d'elles est morte à la vie littéraire le plus grand poète du monde ne saurait l'y ressusciter. Aussi, pour s'adonner au félibrige, faut-il d'abord méconnaître cette vérité et ensuite se pourvoir d'un certain nombre d'illusions : s'imaginer que la renaissance des idiomes locaux n'a rien d'incompatible avec l'œuvre de fusion des divers mondes provinciaux en une même masse nationale qui se poursuit depuis

tant de siècles; admettre qu'une langue populaire est aussi apte qu'une langue littéraire à exprimer des idées de lettrés, ce qui ne s'est jamais rencontré chez aucun peuple; supposer enfin à la. Provence un génie poétique particulier, alors qu'il est au contraire bien certain que ses troubadours du douzième et du treizième siècle, dont elle fait si grand bruit, figurent tout au plus à titre de *poetæ minores* dans les annales de l'esprit humain, qu'elle n'a jamais fourni un seul grand poète à la France depuis six cents ans qu'elle parle comme elle, et que ses plus renommés félibres n'ont guère été que des versificateurs estimables quand ils ont essayé de rimer en français. Dès lors, pour mener à bien cette prétendue renaissance littéraire que tant de motifs empêchent d'être un phénomène naturel, il faut procéder artificiellement, c'est-à-dire atteindre à la simplicité au moyen de la science, obtenir la naïveté par le raffinement, modifier selon des règles ses façons spontanées de penser et de parler, et substituer le plus souvent des lieux communs à des conceptions originales. De là le caractère conventionnel et affecté de toute cette littérature. *Mireille* elle-même — je demande pardon à tous ceux qui n'ont pas lu Mistral de

choquer une de leurs opinions les plus fermes — *Mireille* elle-même rappelle bien autrement *Estelle et Némorin* que l'*Odyssée*.

Comment dès lors appliquer aux félibres et au félibrige les procédés habituels de la critique méthodique ? Leur esthétique est un rêve et contre un rêve on ne saurait argumenter scientifiquement. Pour inconséquente qu'elle soit d'ailleurs l'illusion qu'ils se sont faite est elle-même une œuvre poétique plus originale peut-être que tous leurs poèmes : dés qu'on sait ce qu'il faut en penser, il ne reste plus qu'à en subir l'attrait. Et c'est précisément à cet « *oblivium jucundum vitae* » que le livre de M. Legré nous convie (1). Il est écrit sur l'invitation de Mistral, il a pour auteur le plus intime ami d'Aubanel, il sort des presses d' « Aubanel frères » : c'est dire qu'il vient vers les profanes du centre même de la foi. Lisons-le pieusement comme un chapitre de la *Légende dorée*.

Donc là-bas, à Avignon, sous le ciel bleu, Aubanel est né et a vécu. C'était hier, si nous considérons les dates, mais ce serait bien autrefois, sous Philippe-Auguste ou sous Saint-Louis,

(1) Ludovic Legré : *Le Poète Aubanel*. 1894.

si nous considérions les faits. A toutes nos préoccupations modernes il demeura volontiers étranger et les liens qui le rattachaient à l'existence matérielle l'assujettissaient si peu que, sans un incident fortuit qui se révélera aux dernières pages du livre, son biographe aurait fort bien pu oublier de nous dire qu'il exerçait la profession d'imprimeur. Pareil aux anciens troubadours, il n'était ici-bas que pour aimer, prier, rêver et chanter. A leur exemple il aima sans répit, la sœur d'un de ses compagnons d'enfance d'abord qui se fit religieuse avant qu'il eut le temps de lui déclarer sa passion, sa femme ensuite qu'il adorait, puis la femme d'un de ses amis, puis nombre d'inconnues, et toutes à la fois il les chanta. Comme Jaufré Rudel il se passionna surtout pour une jeune personne qu'il n'avait jamais vue — non plus la comtesse de Tripoli, puisque l'époque ne le permettait plus, mais la fille d'un important diplomate étranger — entretint avec elle une longue correspondance sentimentale, puis apprit son mariage et s'en consola en continuant à célébrer sa beauté. Aussi bien que jadis Folquet de Marseille il modulait d'ailleurs d'une même voix les louanges de la Vierge et les louanges de ses maîtresses. Ainsi

que le vieux Guido Cavalcanti, il suivait les longs pélerinages, remplaçant seulement St-Jacques de Compostelle démodé par Rome, Lourdes et la Salette. Tel, en 1323, un bourgeois de Toulouse réunissait en son jardin six amis des antiques chansons afin d'organiser l'institution des jeux floraux pour le maintien de la gaie science; tel, en 1854, avec six confrères assemblés au Castel de Font-Ségugne, il fondait l'association des félibres pour la restauration de la poésie provençale. Dans le ravissement ingénu des chanteurs errants, il allait et venait, récitant un peu partout ses vers, aux fêtes des villages, aux solennités religieuses, dans les académies de chefs-lieux, dans les châteaux et dans les fermes. Les journalistes qui parlaient de ses poésies, les lettrés qui le remerciaient d'un envoi par un mot flatteur, les sociétés littéraires qui l'accueillaient de quelques paroles de bienvenue, la foule qui applaudissait son premier essai dramatique, « l'illustre Reboul » qui le couronnait : tout le remplissait d'enthousiasme et le convainquait que le monde entier avait les yeux fixés sur lui. A la fin il voulut réunir en volume ces petits poèmes que depuis vingt ans il jetait à tous les échos de sa chère Provence : mais des jaloux avaient

surgi, quelques-uns accusaient d'immoralité ses vers amoureux ; le bruit lui vint que le souverain pontife songeait à lui retirer son brevet d'imprimeur du pape. Ce brusque rappel à la réalité suffit à le faire choir irrémédiablement du haut de son rêve. Anxieux et déconcerté il s'isola dans une cassine champêtre et mourut.

Certes, un écrivain du nord, avec sa prose positive et sa méthode scientifique, aurait vite fait, comme on le devine à maint détail, de moderniser et de préciser par quelques traits plus crus cette poétique figure. Mais à quoi bon ? Tel se voulait Aubanel et tel ses amis ont cru le voir : mieux vaut laisser à ce poème son charme de poème.



D'HORACE A AUBANEL

HISTOIRE D'UN LIEU COMMUN

En lisant un livre tout récent : — *Le Poète Théodore Aubanel,* par M. Ludovic Legré, — je note un même thème poétique revenant jusqu'à trois fois parmi les citations de la *Miougrano entreduberto* et des *Fiho d'Avignoun* dont l'auteur le parsème :

« Veici l'estiéu, li niue soun claro (1)... »

puis :

« A pléni jitello
Abriéu s'espandis,
E dins la pradello
Brodo un gai tapis;

(1) L. Legré, *Le Poète Th. Aubanel,* p. 51. — Traduction : « Voici l'été, les nuits sont claires »

30.

Tendramen m'agrado
Miès que touto flour,
De moun adourado
L'ardènto palour (1)... »

enfin:

« Oudourous, celèste, lougié
Autant qu'un respir de chatouno,
Abriéu, dins li flour dou vergié
Aleno em' un brut de poutouno

Tendre coume lou parauli
D'uno amouroso, dins l'aubriho
S'ausissié lou canta poulit
E li souspir de l'auceliho (2).

Veici lou verd, veici li nis;
Pertout la sabo reboumbello (3)... »

(1) *Ibid.*, p. 301. — Traduction :

« A verdure pleine
Avril a jailli
Et dessus la plaine
Brode un gai tapis,
Tendrement m'agrée,
Mieux que toute fleur,
De mon adorée,
L'ardente pâleur ».

(2) Comparez ces trois derniers vers avec ceux de Guill. de Machaut cités plus loin :

Que cil oisillon en l'abril
Font leurs amoureuses tençons.

(3) *Ibid.*, p. 309. — Traduction :

« Odorant, céleste, léger,
Comme un soupir de jeune fille,

Qu'une même pensée reparaisse à plusieurs reprises dans l'œuvre d'un poète cela n'est pas pour nous choquer et, lorsqu'elle est originale et caractéristique, elle nous charme plutôt comme le motif-conducteur d'une âme. Par malheur celle-ci n'est ni originale ni caractéristique, car voilà tantôt deux mille ans qu'elle traîne de rimeur en rimeur à travers notre poésie. S'il s'agissait seulement de prouver que ce que les félibres admirent le plus est souvent ce qui mérite d'être admiré le moins, l'idée ne nous viendrait pas de la signaler. Mais comme elle peut servir notablement à commencer la démonstration de cette vérité que le félibrige vit surtout de lieux communs et comme, en outre, elle nous permet mieux que les dissertations les plus documentées de suivre en quelques phases encore assez brumeuses l'évolution de notre littérature, nous ne

Avril, dans les fleurs du verger
En un bruit de baisers babille.

Tendres comme les doux propos
D'une amoureuse, sous l'ombrage
S'entendent le gentil ramage
Et les gais soupirs des oiseaux.

Voici le vert, voici les nids
Partout a rebondi la sève ».

voulons pas laisser échapper cette occasion d'en esquisser l'histoire.

Ce thème, que nous appellerons, pour plus de commodité, le *thème du Renouveau*, ne se rencontre pas dans nos auteurs contemporains. Il a bien pu arriver cinq ou six fois à Hugo (1), deux ou trois fois à Musset (2), et peut-être encore à quelques autres poètes, de célébrer en deux ou trois vers le retour du printemps, mais c'était toujours parce que le sujet de leur poème l'exigeait et dans des termes si variés qu'aucune tradition n'y saurait être perçue. De toute notre littérature classique du XVIIIe et du XVIIe siècle cette formule est également absente : des poètes de palais ou de boudoirs n'étaient pas hommes, on le comprend, à s'émouvoir beaucoup du changement des saisons. Au XVIe siècle seulement, quand nous entendons Remi Belleau célébrer :

« Avril, l'honneur des prés verds (3) ! »

Ronsard dire à sa Cassandre :

(1) V. Hugo, *Chants du crépuscule*, XXXI ; *Voix intérieures*, XIV ; *Contemplations*, XIV ; *Chansons des rues et des bois*, X, XII, etc.

(2) A. de Musset, *la Mi-Carême*, *la Nuit de Mai*, etc.

(3) R. Belleau, *Œuvres* (édit. Gouverneur), t. II, p. 43.

« Le printemps vient, naissez fleurettes (1) ! »

ou Desportes chanter :

« La terre naguère glacée
Est ores de vert tapissée
Son sein est embelli de fleurs (2) »,

nous commençons à voir se dessiner vaguement la phrase d'Aubanel. Mais le début du *Temple de Cupido*, de Clément Marot, en 1515 :

« Sur le printemps, que la belle Flora
Les champs couverts de diverse flour a
Et son ami Zéphyrus (3)... »

suffit à nous avertir qu'ils n'en sont pas les créateurs. On le chercherait en vain, cependant, dans leurs prédécesseurs immédiats, les poètes de la première moitié du XVI[e] siècle (Saint-Gelais, Marguerite de Navarre, Bucher, J. Bouchet, Collerye, Gringoire, Crétin, J. Le Maire, etc.), et même dans les poètes du XV[e] siècle (Villon, Coquillart, Baude, Martial d'Auvergne, A. Chartier, Charles d'Orléans, Christine de Pisan, etc.) (4). Il y a bien divers *chants de mai*

(1) Ronsard, *Œuvres* (édit. Blanchemain), t. II, p. 453.
(2) Desportes, *Œuvres* (édit. Michiels), p. 84.
(3) Cl. Marot, *le Temple de Cupido*, v. 1 à 3.
(4) En Provence, pour les raisons que nous dirons plus loin, il se maintient encore, et apparaît, à la fin du XV[e] siècle, dans les *Poésies* du roi René.

dans les œuvres de tous ces poètes (1), car, depuis que les Romains l'ont consacré à Vénus, le mois de mai est resté dédié aux dames, et nul amant n'en laisserait passer les premiers jours sans envoyer quelque présent ou quelques vers à celle qu'il aime; mais l'idée de comparer la beauté de leur amante à celle de la nature en fleurs est trop naturelle pour que nous les accusions d'user en tel cas d'un thème tout fait quand elle leur vient, et nous l'oserions d'autant moins que le plus habituellement elle ne leur vient même pas (2).

Au XIVe siècle enfin voici le thème du renouveau se manifestant d'une façon typique. On le surprend au commencement du *Bastars de Buillon :*

> « A l'entrée de mai, chelle douche saison
> Que florissent chil pré, chantent chil oiseillon (3)... »

Eustache Deschamps écrit :

> « Puisque je voy le printemps revenir,
> Et puisque j'oy les doux chans des osiaux.

(1) Par exemple : Cl. Marot, *Œuvres* (édit. Jannet), t. II, p. 101 et 102; M. de Saint-Gelais. *Œuvres* (édit. Blanchemain), t. I, p. 213; t. II, p. 48, 142; Christine de Pisan, *Œuvres poétiques* (édit. Roy), t. I, p. 35; Charles d'Orléans (édit. Guichard), p. 62 et 70.

(2) Pas un mot des fleurs et des oiseaux notamment dans les *Chants de mai* de M. de Saint-Gelais et de Ch. d'Orléans.

(3) *Li Bastars de Buillon* (édit. Scheler), v. 1 et 2.

Et es vergiés voy l'erbete venir,
Les prez verdir, florir les arbrissiaux (1)... »

Et Guillaume de Machaut chante dans son *Livre du Voir-dit :*

« Li printemps vint biaus et jolis...
Ce fu tout droit au mois d'avril
Que cil oisillon en l'abril
Font leurs amoureuses tençons (2)... »

Mais il est bien rare encore dans les poètes de cette époque, si rare qu'on ne le rencontre que deux ou trois fois dans l'œuvre immense d'Eustache Deschamps et qu'on ne le trouve ni dans le *Livre des Cent Ballades,* ni dans les *Poésies* de Froissart, ni dans les *Chansons* de J. de Lescurel. Pourtant, comme dans les passages que nous venons de citer il se présente déjà avec un ou deux traits immuables (l'apparition de la verdure et le chant des oiseaux), nous ne pouvons, cette fois encore, supposer que ces poètes l'aient imaginé chacun de leur côté et nous devons le considérer plutôt comme le dernier vestige d'un ancien thème que comme la première ébauche d'un thème nouveau.

(1) Eustache Deschamps, *Œuvres* (édit. Queux de Saint-Hilaire), t. II, p. 193; t. III, p. 342.

(2) G. de Machaut, *Le Livre du Voir-dit* (édit. des Bibliophiles, p. 43.)

A peine, en effet, abordons-nous le XIIIe siècle que nous l'entendons de toutes parts retentir autour de nous. Il règne, il prospère, il pullule en plein âge d'or. Sur les vingt-quatre chansons dont se composent les œuvres du Châtelain de Coucy onze l'arborent à leur première strophe (1), et si nous feuilletons le manuscrit de la Bibliothèque nationale qui contient quarante-six poésies amoureuses de Gasse Brulé, nous le voyons reparaître en tête de quinze d'entre elles (2). Les romans d'aventures se plaisent à commencer par lui (3), et on le voit glisser son gai sourire jusqu'au seuil des tragiques épopées (4). Trois motifs caractéristiques le constituent : l'annonce des beaux jours, la description de la verdure, et la louange du chant des oiseaux. Tantôt ces trois motifs se présentent tous ensemble :

« A la douçor du tens qui raverdoie,
Chantent oisel et florissent vergier (5) ».

(1) *Chansons du Châtelain de Coucy* (édit. Fr. Michel), p. 19, 33, 39, 49, 52, 55, 60, 64, 66, 69, 76.

(2) Bibl. nat., f. fr. ms. 884. — On le trouve presque à chaque page, dès le second tiers des *Romances et Pastourelles des* XIIe *et* XIIIe *siècles* publiées par Bartsch.

(3) *Brun de la Montagne*, v. 26-30. — *Roman de Renart* (édit. E. Martin), t. I, p. 390; t. II, p. 108, 197, etc.

(4) *Berte aus grands piés*, v. 1 à 5; *Buèves de Commarchis*, v. 1 à 5, etc.

(5) Châtelain de Coucy, *Chansons*, p. 76.

Tantôt l'un ou l'autre apparaît seul :

« Commencement de douce seson bele
Que je voi revenir (1)... »

ou :

« Par verdure, ne por prée
Ne por feuille ne por flor,
Nulle chançon ne m'agrée (2)... »

ou enfin :

« La douce voiz du louseignol sauvage,
Qu'oi nuit et jour contoier et tentir,
Me radoucist le cuer, etc. (3)... »

Puis, cela fait, le poète entre en matière par cette transition facile : « Puisqu'il en est ainsi, je chanterai ma joie », ou : « Quoi qu'il en soit ainsi, je dirai ma tristesse », selon qu'il est amant heureux ou malheureux. Et s'il a seulement à narrer quelque histoire, rien ne lui sera plus aisé que d'en placer le commencement en avril ou en mai.

Cette fois, il ne nous est plus possible de remonter au-delà. Le XIIe siècle — si ce n'est tout à la fin, en son dernier quart — semble ignorer absolument le thème du renouveau. Pas un mot d'allusion aux arbres qui verdoient ou aux oiseaux

(1) Châtelain de Coucy, *Chansons*, p. 66.
(2) *Ibid.*, p. 1.
(3) *Ibid*, p. 69.

qui chantent ne se trahit dans les nombreuses épopées de cette époque qui, cependant, s'ouvrent presque toutes par la description d'une cour plénière tenue à Pâques ou à la Pentecôte. Les petits poèmes narratifs ou moraux parlent vaguement de la belle saison sans laisser pressentir le règne prochain de l'invariable formule (1). Et les chansons amoureuses elles-mêmes — à l'exception de quelques unes qu'il est d'usage d'attribuer au temps de Louis VII ou de Philippe-Auguste, mais qui pourraient tout aussi bien dater des premières années du XIIIe siècle — les chansons amoureuses elles-mêmes mènent librement leurs plaintes d'amour sans se soucier du réveil de la nature.

En ce cas, de deux choses l'une. Ou ce sont les trouvères du XIIIe siècle qui ont inventé le thème du renouveau et, le trouvant à leur goût, l'ont tous répété à l'envi. Ou notre poésie, à ce moment-là, vient de le recevoir tout constitué d'une poésie étrangère dans laquelle il était déjà en vogue.

(1) Dans la chanson de Raynaut; par exemple, il est dit simplement :

> Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors;
> Que Franc de France repairent de roi cort,
> Reynauz repaire..., etc.
>
> (Bartsch, *Chansons et Pastourelles*, p. 3.)

Que nos trouvères du XIII[e] siècle l'aient inventé, nous ne pouvons le croire. Un thème qui n'apparaît dans notre littérature qu'à la fin du XII[e] siècle, ne saurait être l'expression d'un sentiment inné du génie français. Nous remarquons de plus que, même au XIII[e] siècle, ceux de nos poètes en qui s'accuse le plus distinctement la verve nationale, affectent déjà de le considérer comme un vain ornement de rhétorique qu'ils bannissent résolument de leurs vers. On ne le rencontre pas une seule fois dans les trente-quatre chansons que nous a laissées Adam de la Halle, ni dans les poésies de Philippe de Beaumanoir, ni dans les dits, ni dans les fabliaux, et c'est à peine si l'on parvient à l'apercevoir une fois dans l'œuvre entier de Rutebeuf (1). Eustaces li Paintres murmure en souriant :

« Cil qui chantent de flor ne de verdure
Ne sentent pas la douleur que je sent (2). »

Et Thibaut de Champagne s'écrie :

« Feuille ne flors ne vaut rien en chantant (3). »

(1) Rutebeuf, *Œuvres* (édit. Jubinal), t. II, p. 169.

(2) A la suite des chansons du Châtelain de Coucy (édit, Michel). p. 99.

(3) *Chansons de Thibaut de Champagne* (édit. Tarbé). chans. XX.

Mais si nous considérons avec un peu plus d'attention les chansons amoureuses au début desquelles apparaissent nos trois immuables vers sur le printemps, nous constatons qu'elles se composent presque toujours de cinq strophes construites toutes sur deux seules rimes. Or nous savons d'une manière certaine que cette forme, encore étrangère à notre primitive poésie lyrique, a été empruntée par nos poètes à ceux de la Provence. C'est à la fin du XII[e] siècle que la poésie de la langue d'oc est venue envahir celle de la langue d'oyl. « Le centre de l'influence provençale dans la France du Nord paraît avoir été la cour d'Aliénor de Poitiers, devenue femme de Henri II d'Angleterre, et surtout celle de sa fille Marie de Champagne... Les troubadours les plus célèbres, comme Bertrand de Born et Bernard de Ventadour, se rendaient auprès d'Aliénor, tandis que, sous les auspices de Marie, Chrestien de Troyes introduisait dans les romans bretons la théorie de l'amour que ces nobles dames prétendaient mettre à la mode. C'est aussi Chrestien qui, l'un des premiers, composa des chansons dans la forme de celles des troubadours, et la Champagne, avec la Picardie, la Flandre et l'Artois, resta pendant le XIII[e] siècle le siège à peu près exclusif de cette

poésie (1). » Si donc la chanson à cinq couplets de nos trouvères est calquée sur celle des troubadours, nous pouvons être certains qu'en lui empruntant sa forme rythmique, ses sentiments et sa donnée, elle doit lui avoir pris aussi ses formules de prédilection. Et de fait, dès que nous parcourons un recueil quelconque de poésies provençales, nous voyons dès le commencement du XIIe siècle, notre thème du renouveau empanacher presque à chaque page le couplet des chansons (2) :

« Bellis m'es l'estis e'l temps floritz
Quan l'auzelh chanton sotz la flor (3)... »

ou :

« Be m play lo douz temps de pascor
Que fai fuelhas e flors venir,
E play mi quant aug la baudor
Del auzels (4)... »

Plus de doute, nos poètes n'ont fait que traduire et c'est des Provençaux que leur vient le thème du renouveau.

(1) G. Paris, *la Littér. franç. au moyen âge*, p. 182.

(2) Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, t. III, p. 27, 29, 39, 49, 51, 53, 62, 65, 77, 82, 94, 95, 99, 101, 109, 122, 144, 192, 208, 210, 310, 327, 337, 384, 416, 431, 455; t. IV, p. 123, 133, 179, 194, 199, 265, 295, etc.

(3) *Ibid.*, t. III, p. 95 (de J. Rudel).

(4) *Ibid.*, t. II, p. 210 (de B. de Born).

Ici un félibre s'arrêterait et n'hésiterait pas à attribuer l'invention de cette riante image à l'heureux génie de la Provence. Au fond, cependant, cette Provence qui charme le XIIe et le XIIIe siècle de son gentil ramage d'oiseau, invente si peu, pense si peu, observe si peu, regarde si peu, que nous ne saurions nous accoutumer à l'idée qu'elle ait jamais pu créer quelque chose. La faculté imaginative lui manque à tel point que ses plus ardents admirateurs eux-mêmes sont toujours les premiers à chercher inconsciemment quelle tradition étrangère a bien pu l'inspirer dès qu'ils lui voient pratiquer une forme inusitée ou exprimer une pensée inattendue. Ampère écrivait : « Les Grecs avaient des chants pour tous les instants de la vie : ils en avaient pour chaque saison de l'année, pour chaque heure du jour... Les troubadours leur ont donné un tour et un but nouveaux (1). » Ginguené, au contraire, prétendait que les Arabes seuls avaient pu initier les Provençaux au sentiment de la nature : « Il est impossible que les images les plus agréables ne s'offrent pas abondamment à des poètes (ceux de l'Arabie) qui passent leur vie

(1) J.-J Ampère, *Hist. de la litt. av. le* XIIe *s.*, t. I. p. 125.

dans des champs, des bois, des jardins délicieux, qui se livrent tout entiers aux voluptés et à l'amour, qui habitent des contrées où l'éclat et la sérénité du ciel sont rarement obscurcis par des nuages, où la nature comblée, pour ainsi dire, d'une surabondance de fruits, n'étale que luxe et jouissances (1). » Mais tous ces rapprochements ont été proposés sans preuves bien plausibles. Peut-être avec un peu plus de soin réussirons-nous à trouver mieux.

Qu'on nous permette d'abord d'énoncer un principe qui va, nous ne l'ignorons pas, contre l'opinion de Diez et de la plupart des historiens de la littérature provençale, mais dont nos propres recherches nous ont toujours amené à constater l'exactitude et que nous démontrerons, s'il le faut, un jour ou l'autre, plus amplement. Nous le formulerons ainsi : *La poésie provençale est à la poésie latine ce que la langue d'oc est au latin.* En somme nulle évolution ne saurait être plus logique, car, puisque la langue latine se modifiait d'année en année dans la Provence depuis l'invasion des barbares, il était naturel que ses formes d'expression littéraires se modifiassent également

(1) Ginguené, *Hist. litt. d'Italie*, t. I, p. 218.

avec elle. Mais peu importe en ce moment. Si ce principe est exact — et par cela même son exactitude sera encore confirmée — c'est dans la littérature latine que nous devons retrouver le germe du thême du renouveau.

Le germe, disons-nous, et non le thème tout constitué. Pour qu'il s'épanouisse avec cette exubérance au XIIe siècle, il faut qu'il soit encore en pleine sève et, sans aucun doute, les huit siècles qui se sont écoulés depuis la chute de Rome auraient fatalement épuisé cette sève, s'il avait été déjà en toute sa floraison chez les Romains. C'est donc pendant ces huit siècles qu'il a dû croître, végéter et se multiplier progressivement à travers la poésie.

Malheureusement entre la chute de Rome et l'avènement des troubadours, la poésie romaine, réfugiée dans les monastères et dans quelques rares villas, n'offre à nos recherches que bien peu de chants. S'il nous était possible de feuilleter quelque copieux recueil d'odes ou d'épîtres latines datant du Xe, du IXe, ou du VIIIe siècle, nous aurions bien des chances d'y rencontrer le thême du renouveau à peu près définitivement conformé. A défaut, parcourons quelque poète du VIe siècle et, s'il ne saurait s'y trouver aussi

bien développé que plus tard, il ne peut du moins manquer de s'y montrer à un degré assez avancé de croissance. Ouvrons Fortunat; l'y voici, en effet, et déjà, comme chez les troubadours, à son poste fixe au début du poème :

« Tempora florigero rutilant distincta sereno,
Et majore poli lumine porta patet (1)... »

et :

« Vere novo, tellus fuerit dum exuta pruinis,
Se picturato gramine vestit ager (2)... »

et :

« Hic ver purpureum viridantia gramina gignit,
Et paradisiacas spargit odore rosas (3)... »

et :

« Æstifer ignitas cum Julius urit harenas
Siccaque pulvereo margine terra sitit (4)... »

et :

« Tempore vernali, dominus quo Tartara vicit,
Surgit aperta suis herba lætior comis (5)... »

et :

« Post tempestates et turbida nubila cœli...
Flamine seu rapidi rura gravante noti,

(1) Fortunatus, *Opera poetica* (édit. Nisard), III, 9.
(2) *Ibid.*, VI, 1.
(3) *Ibid.*, VI, 6.
(4) *Ibid.*, VII, 8.
(5) *Ibid.*, VIII, 7.

Succedunt iterum vernalia tempora mundo,
Grataque post glaciem provocat aura diem (1)... »

Remontons encore deux siècles et cherchons dans Ausone :

« Jane veni : novus anne, veni, renovate veni sol (2)...

et :

« Ver erat, et blando mordentia frigora sensu
Spirabat croceo mane revecta dies.
Strictior Eoos præcesserat aura jugales,
Æstiferum suadens anticipare diem.
Errabam riguis per quadrua compita in hortis (3)... »

Cela constaté, nous pouvons relire sans crainte les poëtes latins, bien certains d'y voir poindre notre thème. Écoutons Martial :

« Sidera jam Tyrius Phryxei respicit agni
Taurus, et alternum Castora fugit hiems (4)... »

écoutons Ovide :

« Frigora jam Zephyri minuunt (5)... »

écoutons Catulle :

« Jam ver egelidos refert tepores,
Jam cœli furor æquinoctialis
Jucundis zephyri silescit auris (6) ».

(1) *Ibid.*, IX, 3.
(2) Ausonius, *Opera* (édit. Nisard), *Edyllia*, VIII.
(3) *Ibid.*, XII.
(4) Martial, *Epig.*, X, 51.
(5) Ovide,, *Trist.* III, 12.
(6) Catulle, XLVI.

Et nous voici enfin arrivés devant Horace, chantant :

« Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni (1)... »

puis :

« Diffugere nives : redeunt jam gramina campis,
Arboribusque comæ (2)... »

puis :

« Jam veris comites, qnæ mare temperant,
Impellunt animæ lintea Thraciæ :
Jam nec prata rigent, nec fluvii strepunt
Hiberna nive turgidi (3)... »

Résumons maintenant cette histoire en la reprenant à l'inverse dans son ordre naturel. Les Latins se plaisent les premiers à saluer le réveil de la nature en quelques vers au début de leurs poèmes. Pendant la décadence de la littérature latine, alors que les poètes se voient de plus en plus obligés de suppléer par des phrases toutes faites à l'inspiration qui leur manque, ces quelques vers reparaissent de plus en plus fréquents et finissent par constituer un lieu commun dont l'usage est bientôt général. Au XII[e] et au XIII[e] siécle, les troubadours reçoivent des derniers

(1) Horace, *Od.*, I, 4.
(2) *Ibid.*, IV, 7.
(3) *Ibid.*, IV, 12.

poètes latins ce lieu commun, lui donnent une forme à peu près invariable, le répètent à tous propos, et le répandent à travers l'Espagne, l'Italie et la France du Nord. Puis l'Italie le communique à l'Allemagne et la France du Nord le transmet à l'Angleterre. Trop exotique, pourtant, il ne parvient pas à s'acclimater durablement dans les régions septentrionales. En France, il s'étiole peu à peu et disparaît dès la seconde moitié du xive siècle. A la Renaissance les poètes de la Pléiade le retrouvent dans la poésie italienne et se hasardent à le balbutier. Et voici enfin aujourd'hui les félibres qui, l'exhumant de l'ancienne poésie provençale, et croyant à quelque merveilleux joyau, s'efforcent de le remettre en honneur.



HISTOIRE

D'UNE ANCIENNE ÉCOLE LITTÉRAIRE

> Ce qu'on a fait, on le refait ;
> L'Histoire est comme un cercle immense !...
>
> **Meilhac et Halévy** : *La Grande Duchesse*. **Act. III, sc. I.**

Le roi Louis XI venait de mourir. Bien qu'il ne se fût jamais préoccupé de favoriser les lettres, elles avaient notablement prospéré depuis son avènement, et, si l'on arrive un jour à écrire l'histoire littéraire d'après les documents plutôt que d'après d'autres histoires littéraires, peut-être reconnaîtra-t-on que son règne fut une des quatre ou cinq belles époques de notre littérature. Quelques écrivains tout à fait supérieurs étaient apparus : Villon, le premier en date de nos grands

poètes, avec ses deux *Testaments ;* Antoine de la Salle, le créateur du roman psychologique, avec son *Jehan de Saintré*, et sans doute aussi avec le délicieux petit livre des *Quinze joyes du mariage ;* Philippe de Commynes, avec ses *Mémoires,* qui allaient bientôt paraître ; et, enfin, le modèle des parfaits conteurs alertes et clairs qui avait écrit les *Cent nouvelles* (1). En outre, on avait assisté au plus prodigieux mouvement d'art dramatique qui se soit jamais produit parmi les hommes, même à Athènes sous Périclès, et même en Angleterre sous Élisabeth. Dans toutes les villes, dans tous les couvents, dans tous les châteaux, dans maints villages mêmes, on avait vu, une ou deux fois par année, des théâtres immenses se dresser pour jouer, aux fêtes solennelles, de nouveaux *mystères* nécessitant le concours de deux ou trois cents acteurs et se poursuivant pendant des semaines entières en poèmes si vastes qu'on n'en avait jamais écrit de pareils depuis l'ère des grandes épopées indiennes : le mystère du *Viel Testament*, en plus de 40,000 vers ; la *Vengeance de Notre-Seigneur,* en 22,000 vers ; la *Passion*, d'Arnoul Gréban, en 34,754 vers ; une *Destruc-*

(1) On semble admettre aujourd'hui qu'elles sont aussi d'Antoine de la Salle.

tion de Troyes la Grant, en 30,000 vers; un *Siège d'Orléans*, en 20,529 vers ; un mystère des *Actes des Apôtres*, en 61,908 vers. Ajoutez l'immense répertoire des *farces, soties* et *moralités* — parmi lesquelles le *Pathelin* — que deux ou trois fois par an représentaient devant les halles ou devant l'hôtel de ville les innombrables sociétés badines dont jouissait toute cité grande ou petite. Le despotisme n'est pas aussi pernicieux à la poésie qu'on pourrait le croire : le peuple rime alors pour se distraire de ses anxiétés, ainsi que les Spartiates, aux heures de disette, jouaient aux osselets pour tromper leur faim.

Mais, hélas ! comme les ans, comme les jours, comme les flots, comme les nues, les générations se suivent et ne se ressemblent pas. Même au temps où les cerveaux paraissent le mieux sommeiller, l'idéal de celle qui survient n'est jamais absolument l'idéal de celle qui s'écoule. Or, à ce moment-là, le sombre roi avait si radicalement transformé l'état politique et social du royaume, et les livres répandus par l'imprimerie avaient si singulièrement agité les esprits qu'on pouvait s'attendre à toute une révolution intellectuelle. Que devait-elle être? nul ne le discernait encore. Déjà, pourtant, il était certain qu'on allait rompre

avec toutes les traditions antérieures et chercher, coûte que coûte, du nouveau. Bientôt l'expédition d'Italie, entreprise elle aussi par pur besoin de nouveauté, venait encore augmenter le dégoût du passé gothique dont on sortait. Tous les instincts cherchaient confusément fortune à travers l'inconnu. Bref, on se trouvait en une de ces périodes critiques que l'histoire littéraire voit invariablement se reproduire avec les mêmes incertitudes, les mêmes erreurs, les mêmes extravagances et les mêmes mécomptes, chaque fois que les esprits délaissent un idéal qui a fait son temps avant qu'un homme de génie ne soit venu leur en créer un autre.

Par malheur l'homme de génie n'apparaissait point, et comme on avait beaucoup lu, beaucoup appris, beaucoup imaginé et beaucoup ambitionné, il fallait bien se hâter de constituer pour le mieux, quitte à recourir aux procédés les plus empiriques, une littérature qui fit suffisamment contraste avec celle qu'on dédaignait. En semblable occurrence, les créateurs de nouvelles écoles, ainsi que l'a si bien observé un critique moderne à propos de l'une d'elles, ont une recette infaillible, c'est de mettre en pratique ces simples paroles : « Tu feras en tout le contraire de ce que

firent ceux qui te précédèrent (1). » On ne le proclama pas alors, faute d'y voir bien clair autour de soi ; mais, ce qui vaut mieux, on agit en conséquence. Rien n'était plus aisé, que d'accomplir en ce moment une révolution de ce genre. La littérature du règne de Louis XI avait été toute d'observation, d'analyse, d'étude attentive de la réalité physique et morale, et de langage sincère; elle regardait l'homme tel qu'il apparaissait, notait ses sentiments et ses sensations, puis exprimait le tout dans la claire et franche langue que chacun parlait. Donc le problème était à présent de négliger l'homme visible et, s'il était possible, tout le monde visible avec lui, de se créer dans les régions métaphysiques un « au-delà » où rien des choses de la terre n'apparaîtrait plus qu'en symboles, et, finalement, de décrire la vie de ce monde suprasensible en un langage, tout métaphysique aussi, qui n'aurait presque plus rien de commun avec le langage trop positif de la foule. En d'autres termes, il importait de ne plus penser et de ne plus s'exprimer comme les autres hommes. C'est à quoi l'on s'employa de suite si ardemment que, sous Charles VIII, sous Louis XII, et pen-

(1) Charles Morice : *la Littérature de tout à l'heure*, 1889, p. 76.



dant toute la première partie du règne de François Ier — c'est-à-dire de 1490 à 1540 environ — la nouvelle littérature irradia sur la France.

Un pareil mouvement ne va jamais sans le concours de quelques Belges. La Belgique — c'était alors les Flandres — bien plus vaste, bien plus populeuse et bien plus active qu'aujourd'hui, se trouvait merveilleusement à même de fournir les éléments de désorientation souhaités. Pendant tout le règne de Louis XI, les Flandres avaient fait partie de l'immense domaine des ducs de Bourgogne, le dernier refuge où le monde féodal en décadence s'était consommé dans les extravagances, les raffinements et le délire définitif de toute société à l'article de la mort. Si jamais littérature a mérité le nom de *décadente,* c'est bien assurément celle qui s'était perpétrée là. Plus la féodalité, qui agonisait sous les auspices des derniers grands ducs, allait se détachant de la société nouvelle, plus ses dernières aspirations intellectuelles achevaient de s'isoler des choses d'ici-bas. Aussi les derniers poètes apparus sous Charles le Téméraire trônaient-ils déjà dans l'au-delà ou, comme nous dirions aujourd'hui, en plein *symbolisme.*

Qu'est-ce que le *symbolisme?* Tout le monde

le sait assurément, mais personne peut-être ne parviendrait à le définir avec exactitude, tant il apparaît chose ondoyante et diverse.

De même, en effet, que Panurge possédait soixante-trois manières de se procurer de l'argent, sans compter les manières honnêtes, un poète jouit toujours d'innombrables moyens d'être symboliste, sans compter les moyens raisonnables. Il peut recourir à la *transposition*, c'est-à-dire reporter l'action qu'il veut narrer dans un âge très reculé ou dans un pays très lointain, mais comme dans les âges très reculés et dans les pays très lointains il s'expose à rencontrer encore des hommes à peu près faits comme les autres, ce « recul proportionnel dans le temps et dans l'espace est un moyen par trop initial d'illusion (1) ». Le *style figuré* qui l'autorise à n'employer dans la description d'un être ou d'un objet que des termes propres à décrire des êtres et des objets différents, lui permettra encore de si bien défigurer le réel que le moins perspicace lecteur se verra bientôt en un autre monde ; de nos jours, par exemple, un poète réussirait à éviter tout reproche de réalisme en écrivant :

(1) Ch. Morice : *la Littérature de tout à l'heure*, p. 373.

« Mirage coloré, fragrance
De jeunes jardins, et de carrefour rance ;
Doux frôler susurré comme d'une source ;
Râper anxieux comme d'une étoffe rebourse ;
Il est un monstre (1). »

Par le procédé métaphorique il peut aussi arriver très suffisamment à ne pas dire avec netteté ce qu'il veut dire en s'ingéniant à dire autre chose : s'il a, je suppose, à déplorer la perte de quelque illusion, il racontera qu'il a été chassé d'un merveilleux jardin (2), et, s'il veut se montrer cultivant l'idéal, il décrira de grossières vendanges au milieu desquelles il a pu cueillir une grappe particulière, qu'il savoure seul dans une grotte (3). Vient ensuite la méthode *synthétique*, qui lui permettra — comme à Gœthe dans le second *Faust*, comme à Shelley dans *Laon et Cythna*, ou comme à Victor de Laprade dans *Herman* — de narrer les aventures de quelque personnage fictif, dans lesquelles tout esprit subtil devra s'efforcer de reconnaître celles de l'humanité à certaines époques ou celles de l'âme à certains moments. Mais le procédé symbolique par excellence, celui dans

(1) J. Moréas : *le Pèlerin passionné*, p. 77.

(2) H. de Régnier : *Épisodes : le Jardin d'Armide ; le Verger*, etc.

(3) H. de Régnier : *Épisodes : les Deux Grappes*.

lequel tous les autres finissent tôt ou tard par s'absorber, c'est le procédé *allégorique*. Il consiste à affubler d'un corps humain tout ce qui en est privé, les pensées, les sensations, les sentiments, les choses, les éléments, les bêtes mêmes, puis à faire agir les personnages artificiels ainsi obtenus à la place des êtres réels éliminés. Prenez par exemple cette phrase purement métaphorique d'un écrivain moderne : « Alors, l'Art se risque seul dans les régions ténébreuses et bien souvent y luit plus clair, annonciateur d'une Révélation nouvelle, qu'il ne faisait, inféodé aux Erreurs temporaires qui corrompent les vérités éternelles de la Révélation vieillie (1). » Il vous sera aisé de tirer de là un très beau poème en montrant l'Art, dûment revêtu d'un corps humain, s'orientant resplendissant dans une nuit opaque, que vous décrivez avec tout le soin nécessaire, puis luttant, pour protéger la blanche jeune fille que deviendra la Révélation, contre des monstres plus ou moins hideux qui seront les Erreurs temporaires, desquels, après maints combats que vous raconterez, il parviendra bientôt à triompher. Si, d'ailleurs, le désir vous prenait d'être plus bref, vous pourriez laisser au lecteur le soin de

(1) Ch. Morice : *la Littérature de tout à l'heure*, p. 35.

reconstituer lui-même le drame en indiquant simplement par des lettres majuscules les mots qui doivent y jouer des rôles symboliques ; tels, entre mille autres, ces vers :

« Ah ! — Le long des calvaires de la Conscience,
La Passion des mondes studieux t'encense,
Aux Orgues des Résignations, Idéal,
O Galathée aux pommiers de l'Éden-Natal (1). »

C'était justement ce procédé allégorique que les Belges du temps de Charles le Téméraire avaient mis à la mode (2). De fait, ils ne l'avaient pas créé. On l'avait vu apparaître en pleine France, au XIIIe siècle, dans le *Roman de la Rose;* mais ce célèbre poème, bien que lu, commenté, médité et cité à tout propos pendant deux cents ans, n'avait jamais réussi à faire complètement école dans notre littérature. Seuls, quelques rimeurs de l'extrême nord-est — le Flamand Jehan Froissart, par exemple, dans son *Horloge amoureuse*, ou le Flamand Jacquemart Gelée, dans son *Renard li Nouvel* — s'étaient astreints à l'imiter fidèlement. Pour nos rimeurs, ils avaient mieux aimé

(1) Jules Laforgue : *les Complaintes*, p. 9.

(2) Même dans la peinture : Voy. *le Triomphe de l'Agneau mystique* de J. Van Eyck (à Saint-Bavon de Gand) ; — *les Sept sacrements* de R. Van der Weyden (au musée d'Anvers), etc.

conter leurs clairs fabliaux, leurs apologues du *Renard* ou les miracles édifiants de leurs mystères, et si l'allégorie était parfois apparue dans leurs vers, ce n'avait guère été qu'en de courtes ballades, comme celles de Machaut ou de Charles d'Orléans. Quoi qu'il en fût, cette création du génie féodal ne pouvait manquer de renaître dans ce dernier essai de résurrection que tentait la féodalité à la cour des ducs de Bourgogne. Comme en son atmosphère propre, elle s'y était développée en toute exubérance. Pierre Michault (1467), secrétaire du duc, avait écrit coup sur coup son *Doctrinal de Cour* et sa *Danse aux Aveugles*. Dans le *Doctrinal de Cour* il avait résumé les leçons qu'il avait entendu professer par Dédain, Fausseté, Vantance, Vaine-Gloire, Mécognoissance, Concupiscence, Détraction, Rumeur, Rapine et autres maîtres notables en une école où, un jour qu'il errait à travers une forêt, il avait été mené par Vertu qu'ils avaient mise en fuite. Dans la *Danse aux Aveugles*, il avait raconté comment il s'était trouvé conduit par Entendement dans un palais où dansait une immense foule d'abord devant Cupidon, assisté de Vénus, Fol-Appétit et Oyseuse, ensuite devant Fortune, flanquée d'Heur, de Malheur et de Des-

tinée, enfin devant Atropos, entourée d'Age, d'Accident et de Maladie, ce que voyant il en avait conclu, avec l'aide d'Entendement, que ce spectacle était bien le symbole de la vie humaine. Ce n'était rien encore. Avec Olivier de la Marche (1425-1501), un écuyer que sa *Chronique* aurait plutôt fait prendre pour un esprit assez terre à terre, nous entreprenions la course la plus effrénée à travers l'au delà. Peut-être était-il possible de le suivre encore pas à pas dans son *Parement ou triomphe des Dames,* où il décrivait en majestueuses strophes, avec force exemples historiques en prose à l'appui, les pantoufles d'Humilité, les souliers de Soin et de Bonne-Diligence, les chaussons de Persévérance, les jarretières de Ferme-Propos, la chemise d'Honnêteté et les vingt-cinq autres accessoires de même goût que doit revêtir toute femme irréprochable. Mais force était de se laisser conduire à l'aveugle dans son interminable *Chevalier Délibéré,* où il prétendait raconter la mort de Charles le Téméraire. Monté sur le cheval de Vouloir, protégé par l'écu de Bon-Espoir et armé de l'épée de Courage, on l'y voyait courir les plus merveilleuses aventures; il avait des difficultés avec Jeunesse, il arrivait chez l'ermite Entendement qui, revêtu de l'aube de

Bonne-Volonté, officiait sur l'autel de Bonne-Foi, avec un calice de Créance et des chandeliers de Concorde ; il combattait avec Age ; il arrivait au palais d'Amour, où le poussait Désir ; il entrait dans un cimetière où il contemplait les tombeaux de tous les héros d'autrefois, et là enfin il entendait un grand bruit, sortait du saint asile, apercevait un champ clos dont la lice de Douleur, charpentée par Tristesse, était entourée de pavillons de Clameurs et de bannières de Larmes, et y voyait le duc Charles qui, joutant contre Accident, tombait mort.

Du moment qu'il s'agissait de ne plus penser comme le commun des mortels, cette littérature était bien celle qui convenait à la France. Grâce à elle, on pouvait triomphalement s'écrier, comme un de nos contemporains :

« Je vogue à jamais Innocent,
Par les blancs parcs ésotériques
De l'Armide Métaphysique (1). »

et mieux encore :

« Jonglons avec les entités (2) ! »

Aussitôt donc ce symbolisme séduisit tous nos

(1) Jules Laforgue : *les Complaintes*, p. 5.
(2) Jules Laforgue : *les Complaintes*, p. 76.

rimeurs et d'innombrables poèmes allégoriques épanouirent leur floraison sous le ciel.

Oh! les admirables poèmes! — Écoutons d'abord l'évêque Octavien de Saint-Gelais nous susurrer sa *Chasse d'Amour*, un immense récit de 248 pages à deux colonnes (1). S'étant égaré, nous dit-il, au fond de la forêt de Gracieux-Désir, il a trouvé dans le château de Plaisance, la Reine d'Amour qui se lamentait auprès de Cupidon, dont les paroles consolatrices ne la réconfortaient pas. Elle a pour officiers le page Beauté, le varlet Plaisant-Regard, le secrétaire Loyauté, le chevalier Bel-Accueil, le conseiller Hardiesse, le maître-d'hôtel Déduit-Joyeux : tous ces bons serviteurs, aidés du veneur Espoir-de-Jouir (lequel a pour chiens Léger-Courage, Soucy et Travail), entreprennent de donner la chasse à Faux-Semblant, l'ennemi qui la persécute. L'Amant-Parfait, rencontré dans la forêt, se joint à eux et, pour prix de son concours, après maintes aventures que je ne vous raconterai pas, la Reine d'Amour lui octroie la main d'une dame qui réside au château de Liesse. Mais, ayant quitté cette dame pour aller conter son histoire aux forêts, il apprend qu'elle

(1) Édition veuve Jean Treperel, s. date. (Voy. Brunet : *Manuel du libraire*.)



est en butte aux attaques de Faux-Semblant et de Faux-Rapport. Il accourt, la délivre, la ramène au château de Liesse, puis, la laissant sous la garde d'Honneur, de Gentillesse, de Loyauté et de Bon-Renom, il s'en retourne faire retentir la campagne de ses ballades et de ses rondeaux. — Le *Séjour d'Honneur*, du même Octavien de Saint-Gelais, est d'une conception non moins élevée. Un jour que le poète a trop étudié, il s'endort, se trouve en présence de Sensualité qui l'emmène, traverse avec elle le chemin de Florie-Jeunesse, hésite devant les sentiers de Bonne-Foi et de Mondain-Déduit, prend ce dernier, atteint le port de Mondaine-Liesse, loge chez Peu-d'advis, s'embarque sur le vaisseau Abus qui lui fait traverser la Mer-Mondaine, reconnaît en cette mer maints cadavres d'amants fameux, descend en l'île de Vaine-Espérance, mange dans un verger les fruits de l'arbre de Joyeuse-Attente, s'endort chez Paresse, se laisse égarer un moment par Sensualité dans la forêt d'Aventure, arrive néanmoins devant le château d'Honneur qu'il gravit par l'échelle de Fortune, et là, ayant congédié Sensualité, se met à vivre en paix sous le gouvernement de Raison. — Simon Bougouin, valet de chambre de Louis XII, nous promènera

aussi complaisamment dans le monde radieux des symboles avec son *Espinette du jeune prince amoureux conquérant le royaume de Bonne-Renommée* (226 pages à deux colonnes) (1). Un jour qu'il va rêvant en un verger, il rencontre un jeune prince dont il console de son mieux la détresse amoureuse et qu'il reconduit à son château. Or, le père du jeune prince qui se meurt en ce moment vient de lui désigner pour tuteurs les six chevaliers Cœur-Attrempé, Sens-Pourvu, Avoir-Suffisant, Pouvoir-Patient, Conseil-Mesuré et Vouloir-Mesuré. Le jeune prince, devenu roi, erre avec eux dans le verger du Monde, où il rencontre Jeunesse et Folie qui le mènent chez Fol-Amour où il s'installe avec Mallebouche et Feintise. Grand émoi des pauvres chevaliers qui gémissent, courent le réclamer au château de Fol-Amour et ne réussissent qu'à se faire chasser honteusement par Folie. Mais l'auteur, plus heureux, l'entraîne, aidé de Jeunesse, à Port-Salut et le fait monter sur le vaisseau de Bonne-Volonté pour traverser la Mer-Périlleuse. Ils débarquent, trouvent l'ermite Père-des-Vertus et son page Bonne-Compagnie qui... mais mieux vaut laisser

(1) Édit. in-4° (s. l. n. d.), fin xve siècle.

au lecteur la joie d'achever lui-même le noble récit.—Inutile d'ajouter que tous les sujets, quels qu'ils soient, seront traités de la sorte. Jean le Maire des Belges (ainsi nommé parce qu'il est né au village des Belges, en Hainaut) compose des éloges funèbres en évoquant autour des défunts Peinture et Rhétorique (1), ou Justice, Religion, Espérance, Raison et Équité (2), ou les neuf Muses (3); à moins que, comme dans sa *Couronne Margaritique,* il n'imagine de faire commander par dix philosophes à l'orfèvre Mérite, qui travaille chez Honneur, un diadème dont les noms des dix pierreries ont pour premières lettres les dix lettres du nom de la dame qu'il célèbre. Si André de la Vigne, valet de Charles VIII, entreprend de nous raconter l'expédition d'Italie, il exposera au préalable qu'elle a eu lieu uniquement parce que, sur la plainte de dame Chrétienté et de dame Noblesse, Majesté-Royale a rassemblé dans le verger d'Honneur un conseil de prudhommes qui l'ont décidée (4). S'agit-il de disserter sur les vices et les vertus, Laurent

(1) Jean le Maire : *la Plainte du Désiré.*

(2) Jean le Maire : *le Temple d'Honneur.*

(3) Jean le Maire : *Plainte sur le Trépas de G. de Byssipat.*

(4) A. de la Vigne : *le Vergier d'Honneur* (édit. J. Treperel.)

Desmoulins se promènera avec Entendement dans un cimetière où il les rencontrera tous et toutes, venant se faire enterrer autour d'une église dont la chapelle est de Douleur et la sonnette de Hauts-Cris (1); et Robert Gobin nous fera assister aux longs débats du loup Archilupus, endoctrinant une bande de louveteaux, avec la pucelle Sainte-Doctrine, prêchant un troupeau de brebis (2). Si Pierre Gringore veut décrire ses tracas conjugaux — oh! que nous voilà loin des alertes *Quinze joyes du Mariage!* — il nous racontera comment, assailli par Doute, Souffrette, Nécessité, Besoing, Penser, Soucy, Desconfort et Désespérance, il est consolé par Raison et Entendement, ferme l'oreille aux insinuations de Barat et de Tricherie, et traite avec Bon-Cœur, Bonne-Volonté et Talent-de-Bien-Faire qui le mènent s'établir au château de Labour où réside Fortune (3). Tout cela admiré, vous pourrez lire encore les 30,000 vers de la moralité de *l'Homme*

(1) L. Desmoulins : *le Catholicon des mal advisez* (édit. 1513). Le poème, en cette édition, comprend 214 pages, de 30 vers au moins chacune.

(2) Robert Gobin : *les Loups ravissans* (édit. A. Verard, s. d.).

(3) P. Gringore : *le Château de Labour* (édit. 1500. Pigouchet).

Juste et l'Homme Mondain de Simon Bougouin, *la Nef des dames vertueuses* et *la Nef des Princes* de Symphorien Champier, *le Château d'Amour* de Pierre Gringore, *l'Amoureux transy Sans-Espoir*, *les Regnards traversant les périlleuses voies de Fortune* et *le Triomphe de la Noble Dame* de Jean Bouchet, *la Condamnation de Banquet* du médecin Nicolas de la Chesnaye, les 8,000 vers du *Bien-Advisé et du Mal-Advisé*, *la Forêt de Conscience* et *l'Ente nouvelle de salut* de Guillaume Michel, *la Controverse des sexes Masculins et Féminins* de Gratien du Pont, et maints autres poèmes, et cent farces et soties, et mille ballades et rondeaux épars dans les œuvres des innombrables rimeurs du temps.

Mais c'était peu d'être parvenu à concevoir des fictions si supérieures à celles du vulgaire, il importait encore de les exprimer en un langage également supérieur au sien. Une double réforme s'imposait, celle de la versification et celle du vocabulaire.

Le plus simple moyen de réformer un système de versification en usage est encore de bien observer la magique formule : « Tu feras en tout le contraire de ce que firent ceux qui te précédèrent. » Préconiser les stuctures compliquées si

l'école qu'on veut supplanter s'est adonnée aux stuctures simples, ou s'adonner aux structures simples si elle a préconisé les structures compliquées, constitue, en effet, un procédé révolutionnaire à la portée des moins inventifs. Aujourd'hui, par exemple, que les *Romantiques* et les *Parnassiens* nous ont habitués aux rimes riches, aux césures méthodiques, aux vers de dimensions déterminées et aux strophes de formes précises, un groupe de poètes qui s'insurgerait pour créer une prosodie nouvelle n'aurait rien de mieux à faire que de décréter l'abolition de la rime, la suppression des césures, l'allongement facultatif du vers et la désorganisation de la strophe. Or, en ce temps-là, puisqu'on sortait du Moyen-Age qui s'était toujours contenté de quelques règles rythmiques très rudimentaires et n'avait guère rimé que par assonances, il convenait au contraire de multiplier les difficultés de construction et d'augmenter la richesse des rimes. Les Belges, comme bien vous le pensez, furent les premiers à la besogne et les Français, comme bien vous le pensez aussi, ne tardèrent pas à les surpasser. On proclama tout d'abord que la rime devait être très riche, riche jusqu'à l'*équivoque*, c'est-à-dire jusqu'au calembour ; on écrivit :

« En ton escript responsif à *ma lettre,*
Suis très joyeux, ce que ne puis *mal estre,*
Quand je cognois te veoir *convalescer*
Car plus n'est rien le mal *qu'on va laisser* (1). »

Puis on s'avisa que la rime serait bien plus opulente encore si on la doublait :

« Guerre a fait main chastel*let laid*
Et mainte bonne *ville vile*
Et gaste maint jardi*net net*
Je ne sais à qui son *plaid plait* (2). »

Ensuite on répéta la rime au commencement du vers suivant :

« Bon, bien doué et de vertu la *fleur*
*Fleuris*sant lys, lisez livres de *nom*
Non point rollets laids de nulle va*leur*
L'heur vous viendra rudement soyez *seur* (3) »

De plus on fit reparaître la rime à la césure :

« A un ami long temps donné tu l'*as*
Et dieux hé*las*, j'en suis hors de sou*las*
Car déjà *las;* est com j'ai enten*du*
De toy a fait plusieurs jeux et es*batz*
Et haut et *bas*, hélas plus ne dé*batz*
Car sans com*bats* bien vois que l'*ait perdu*
Dont *esperdu;* est et trop *expert deu*
Et tant ren*du*, en souci et ennuytz
Comme esgaré soit en jours ou en nuitz (4). »

(1) Guillaume Cretin : *Poésies*, édit. Coustelier, p. 206.
(2) Molinet : *les Faicts et dictz*, édit. 1537, f° 99.
(3) Molinet : *les Faicts et dictz*, f° 221.
(4) Oct. de Saint-Gelais, *la Chasse d'Amour.*

On alla même jusqu'à faire rimer les vers à leurs deux extrémités, toujours en *équivoquant* le plus possible :

> « *L'ire des roys* faict or *dedans ce livre*
> *Lire desroys,* et tour *de dance livre*
> *Si oultrageux,* que du hault *jusque à bas*
> *Si oultre a jeux* on ne mectz *jus cabatz* (1). »

Jean le Maire des Belges, à son tour, recommanda l'alternance continue des rimes masculines et féminines (2). Gratien du Pont fut si scrupuleux sur la césure qu'il la fit indiquer par deux points au milieu de chaque vers dans l'impression de ses ouvrages (3). Pendant ce temps de savants traités de versification — l'*Art et Science de rhétorique,* par Henry de Croy (1493) (4), le *Jardin de Plaisance* (1499 ?), le *Grand et vray art de pleine rhétorique*, par Pierre Lefèvre (1521), l'*Art et Science de rhétorique,* de Gratien du Pont (1539) — paraissaient pour enseigner aux humains toutes ces innovations régénératrices. Dès le début du règne de Charles VIII, la France se trouvait avertie qu'elle jouissait de

(1) G. Cretin : *Poésies*, édit. cit., p. 225.

(2) Cl. Marot, du moins, l'affirme.

(3) Gr. du Pont : *Controverse des sexes masculins et féminins*, édit. 1534. Toulouse.

(4) On l'a restitué aujourd'hui à Molinet.

plus de vingt sortes de combinaisons rythmiques (1), c'était à savoir : « Lignes doublettes, vers sizains, vers septains, vers huitains, vers alexandrins, rime batelée, rime brisée, rime enchaînée, rime à double queue, rime en forme de complainte amoureuse, rondeaux simples de une, de deux, de trois, de quatre et de cinq syllabes, rondeaux jumeaux et rondeaux doubles, simples virelais, doubles virelais et responce, fatras simples et fatras doubles, ballades communes, ballades balladantes, ballades fratrisées, simples lais, lais renforcés, chant royal, serventois, riquerac et baguenaude » (2). Aussi Octavien de Saint-Gelais pouvait-il écrire fièrement en tête de sa *Chasse d'Amour :* « où il y a de toutes les tailles de rimes que l'on pourroit trouver » (3).

Restait à réformer le vocabulaire. Son grand défaut, vous l'avez sans doute reconnu en lisant Villon ou Commynes, était une précision telle qu'on aboutissait presque fatalement à une phrase claire dès qu'on l'employait. D'ailleurs, ainsi qu'on le reconnaîtra très bien, quatre siècles plus

(1) *Le Jardin de Plaisance* (édit. s. d.), f° 6.

(2) Henry de Croy : *l'Art et Science de rhétorique,* p. 1 (A. Verard, 1493).

(3) Édit. s. d., veuve J. Treperel. Paris.

tard : « Il est impossible de rien dire de neuf dans une langue neuve : elle est et elle serait toute barbare, inapte aux modulations » (1). Il fallait à toute force la vieillir, car « en vieillissant les langues acquièrent, avec la phosphorescence de la matière qui se décompose, cette ductilité subtile qui permet de mieux induire l'idée dans les intelligences moins brutalement ouvertes » (2). Qu'allait-on faire en cette occurrence ? Reprendre les vieux termes abandonnés de l'ancienne langue française du XIIe ou du XIIIe siècle ? Cela, assurément, eût été déjà d'un excellent effet. Mais cette vieille langue d'oïl était, au fond, un argot de barbares, et, puisque l'on se vantait d'être des lettrés, mieux valait mille fois remonter jusqu'à la langue latine pour se pourvoir d'un lexique distingué. On se mit donc à « escumer » le latin avec enthousiasme, et presque aussitôt la nouvelle poésie put resplendir en sa robe neuve de rarissimes vocables. Ecoutez Blaise d'Auriol, bachelier en l'un et l'autre droit, qui entreprend de gratifierd'un supplément la *Chasse d'amour*, d'Octavien deSaint-Gelais. « Enclos dans mon secret repagule, dit-il en son prologue, sur celuy point

(1) Ch. Morice : *la Littérature de tout à l'heure.*

(2) Ch. Morice : *la littérature de tout à l'heure.* p. 363.

que oppacosité noctiale a terminé ses umbrages et Diane lùciférante commence ses rais illuminatifs par le climat universel espandre, Aurora ses amyables refroischemens dulcifiques et melliflus attribucts et Phébus ses ténébrosités venlatisantes et pulvérisantes impétuosités... » (1). Ecoutez ensuite Desmarins de Masan dédier à un de ses amis son *Rousier des dames :* « Cogitant à par moy, ces jours dernièrement passés, par ta trop diuturne absence, en quel estat te pouvoir de présent trouver, ignorant la obstacule par lequel ta main a esté par si longue espace lente à nous faire sçavoir le train de la tienne incolumité, certainement le mien aggreste calame c'est voulu ingérer à toy rescrire, dont congnoissant le tien optatif vouloir estre procline à entendre choses nouvelles, suis esté d'accord avec ma affectante voulonté, que à ce faire continuellement m'instimuloit, te faire sçavoir pour récréation de ton curieux entendement ung nouveau cas compris dans ce petit opuscule...» (2). Écoutez encore Jean d'Authon, célébrant le trépas d'une dame aimée de Louis XII :

(1) *La Chasse d'Amour*, edit. v[e] Treperel, 2[e] partie.

(2) Dans A. de Montaiglon : *Recueil de poésies françaises des* XV[e] *et* XVI[e] *siécles,* t. V, p. 162. — Pour la date exacte de ce poème (temps de Louis XII), voy. le même *Recueil*, t. X, p. 170.

« Impétueux vent, coursoire Vulturne,
En Orient menant bruit diuturne,
Contre Aquilon descendant de son pôle,
Là sus en l'air faisant leur monopole
Et bruyants cris sur l'heure conticine ;
Saturne ayant su buccine argentine
En l'ascendant du palais Capricorne;
A son public par les cieux crie et corne... (1). »

Écoutez surtout maître André de la Vigne :

« Au point perfis que spondille et musculle
Sens vernacule, cartillage, auricule,
D'Isis accule Dyana crepusculle
Et l'heure aculle pour son lustre assopir,
Aurora vient, qui la cicatricule
Du dillucule, dyamettre obstaculle,
Emmatricule et la neigre maculle
Adminiculle, reculle, et fait cropir,
Mucer, tapir, farestrer, acropir.
Soubz ung soupir, champir, appocopir,
Tistre et charpir d'illustre cyrologue,
Pour estouffer le phèbe cathologue (2). »

Victoire ! Victoire ! Ici nous n'avons plus qu'à baisser les yeux comme pendant la célébration de quelque auguste mystère. La voilà enfin atteinte cette suprême poésie où selon l'expression d'un de nos contemporains, « une Sentimentale Idéologie et des Plasticités Musiciennes se vivifient

(1) Jean d'Authon : *Chroniques* (édit. P.-L. Jacob), t. III. p. 125.
(2) Montaiglon : *Recueil de poésies françaises*, t. XIII, p. 387,

d'une action simultanée » (1). Nous sommes dans l'au-delà ! Que dis-je? Nous entrevoyons déjà l'au-delà de l'au-delà !!

Mais comment nourrir encore l'espoir de s'élever davantage ? — Ils étaient sur la cime de la montagne, nos hardis poètes, dans les régions solitaires des brumes éternelles, où l'œil ne parvient plus à rien distinguer, où l'oreille cesse de percevoir des sons, où le pouls bat à peine, où le cerveau alangui s'hallucine et divague. Au moindre nouveau pas tenté, ils auraient infailliblement roulé dans l'abîme. Sans doute ils pouvaient encore s'asseoir là et continuer, pendant des années entières, à balbutier au hasard des phrases sans dessein et des mots sans suite :

« In*fâme femme* mise en obs*cure cure*
A*mère mère* morse en mor*sure sure*
Do*lente lente*, et esper*due due*
Pa*tente tente*, gettant ver*dure dure*... (2). »

Ou encore :

« Pensant, pensif, perplex, du poux passif,
Premeu, poussif, près pris, préecessif,
Par ascensif pur, povre, precensif,
Peracensif, paresseux, perspicable,
Prépostéré, péreclit, percusif

(1) J. Moreas : *le Pèlerin passionné. L'Auteur au lecteur.*
(2) Octavien de Saint-Gelais : *la Chasse d'Amour.*

Piromensif, promulgué, présumptif.
Pou perspesif, plain propos pénétrable.
Povoir portable, prescript, pris, properable,
Party plorable, prévention portable,
Pacificable, postulant, pris, pervers,
Cette opusculle fist lugubrer par vers (1). »

Mais qui aurait pu encore consentir à écouter ce tant subtil langage ? Ils promenèrent leurs regards autour d'eux et se virent seuls. Un à un, leurs plus intrépides auditeurs les avaient abandonnés pendant la dure montée, préférant retourner ouïr dans les villes les simples poètes de l' « en-deça », qui s'attardaient à exprimer des idées saisissables en langage compréhensible, les Coquillart, les Éloi Damerval, les Roger de Collerye, et tous les conteurs de fabliaux en claire prose, les Nicolas de Troyes, les Bonaventure des Perriers, les Marguerite de Navarre, et tous les francs chansonniers, et tous les rimeurs d'ingénus mystères, et tous les sincères rédacteurs de farces, de soties et de moralités. Si même ils avaient été moins ravis dans leurs nobles extases ils auraient pu entendre bon nombre de ces déserteurs rire en partant, ou chuchoter maints propos irrévérencieux. Dès 1499, l'auteur d'un de leurs meilleurs traités de versification alambiquée, blâmant leur

(1) Montaiglon : *Recueil de poésies françaises*, t. XIII, p. 388.

jargon néo-latin, leur avait crié en excellent français :

« ... Vice est d'innovation
De termes trop fort latinans
Ou quand l'on fait corruption
D'aulcuns termes mal consonans
Trop contraintz ou mal résonans,
Ou sur le latin escumés...
L'on se peut ayder toutefoys
De termes latins entre clercz,
De clerc à clerc souventefoys,
Mais encore fault-il plus clercs
Termes, et aussi plus appers,
Aultrement ne se doivent mettre,
Si ce n'est entre gens expers,
N'en propos ne aussi en mêtre...
Point ne vault langaige commun (1). »

En 1529, le bon imprimeur Geoffroy Tory, qui se mêlait aussi d'écrire, les apostrophait plus vigoureusement encore : « Je voudrois, s'écriait-il, qu'il pleust à Dieu me donner la grâce que je peusse tant faire par mes parolles et requestes, que je peusse persuader à d'aulcuns que s'ils ne vouloient faire honneur à nostre langue françoise, au moins qu'ils ne la corrompissent point. Je treuve qu'il y a trois manières d'hommes qui se bastent et efforcent à la corrompre et difformer. Ce sont escumeurs de

(1) Le *Jardin de Plaisance* (ed. s. d.), f° 3 v°.

latin, plaisanteurs et jargonneurs. Quant escumeurs de latin disent : *Despumons la verbocination latiale et transfrettons la Sequane au dilucule et crépuscule, puis déambulon par les quadrivies et platées de Lutèce et comme vérissimiles amorabundes captivons la bénivolence de l'omnigène et omniforme sexe féminin,* me semblent qu'ils ne se moquent seulement de leurs semblables mais de leur même personne. Quant les plaisanteurs, que je puis honnestement appeler *déchiqueteurs de langage*, disent : *Monsieur du page, si vous ne me baillez une lesche du jour, je me rue à Dieu, et vous dit du cas, vous aurez nasarde sanguine*, me semblent faire aussi grant dommage à nostre langue qu'ils font à leurs habits, en déchiquetant et consumant à oultraige ce qui vaut mieux entier que décise et mutilé meschamment. Tout pareillement, quant jargonneurs tiennent leurs propos de leur malicieux jargon et meschant langage, me semblent qu'ils ne se monstrent seulement estre dédiez au gibet, mais qu'il seroit bon qu'ils ne fussent oncques nés (1). »

Puis voici qu'à son tour un géant était apparu,

(1) Geoffroy Tory : *Champ-fleury* (édit. 1529), aux lecteurs.

le bon Pantagruel, et, assez grand pour leur parler face à face dans la nue sans que ses pieds quittassent la terre, il leur contait qu'il avait rencontré, aux portes de Paris, un écolier limousin dont le baragouin était si bizarre que, croyant avoir affaire à un hérétique, il lui avait sauté à la gorge en criant : « Tu escorche le latin ; par Sainct Jehan, je te feroi escorcher le regnard, car je t'escocheroi tout vif (1). »

Moqués, dédaignés et, qui pis est, abandonnés de tous, il fallait bien que les pauvres poètes se décidassent à aller regagner plus bas les honneurs et le crédit qui ne voulaient plus monter jusqu'à eux. Lentement ils redescendirent.

Oh ! triste, combien triste, triste combien, la lente descente ! C'était dans la gaie clarté du règne de François Ier, et toujours sous les regards narquois du grand Pantagruel, lequel, vous le savez, se gaussait d'habitude en un vert langage qui ne tirait pas ses expressions de l'au-delà. A chaque pas vers le « planchier des vaches », il fallait dépouiller et rejeter derrière soi l'un ou l'autre des riches ornements dont on s'était si glorieusement paré dans la montée, ici quelque

(1) Rabelais : *Pantagruel*, l. II, c. 6.

entité mirifique, là quelque métaphore subtile, plus bas un incomparable vocable écumé du latin, plus bas encore quelque docte structure de strophes dont on comptait bien éblouir à jamais les mortels. Quelques-uns écrivaient encore en descendant : Jean du Pré composait son *Palais des Nobles Dames*, Charles de Hodic son *Adresse du Fourvoyé Captif devisant de l'estrif entre Amour et Fortune*, Jean le Blond son *Temple de Diane*, Gilles d'Aurigny son *Tuteur d'Amour*, mais déjà ces poèmes étaient plus courts, leur style se rapprochait de celui des simples mortels et les personnages allégoriques y apparaissaient de moins en moins nombreux. Bientôt ils touchèrent terre. On les vit alors se disperser lamentablement en ce bas-monde. Quelques-uns entrèrent à la cour et, pour ne pas se laisser choir encore trop brusquement dans le vrai, se vouèrent aux allégories mythologiques, qui, du moins, avaient déjà l'avantage de substituer à leurs vagues mannequins symboliques des dieux à corps humains et à âmes humaines. Les autres, désabusés à tout jamais de leurs beaux rêves, retournèrent dans les villes et se remirent à vivre, à penser, à parler, à rimer comme les bons bourgeois. Et si parfois, dans la journée, ils s'oubliaient

à errer, en quête d'une inspiration, parmi les foules des carrefours et des marchés, ils pouvaient s'arrêter devant quelque tréteau de baladins à voir jouer la farce de *Maistre Mimin*. Hélas! cette farce était toute leur histoire, traitée en symbolisme bourgeois.

Avec eux, écoutons-là. — Maître Mimin est un jeune homme confié, dès son enfance, à un pédagogue chargé de l'instruire dans toutes les sciences humaines. Il revient parmi les siens, qui s'empressent autour lui, le fêtent, lui prodiguent les paroles d'amitié ; mais il a oublié sa langue maternelle, et, dès qu'il ouvre la bouche, c'est pour proférer des discours d'un étrange jargon latin que personne ne comprend. Désespérés, ses parents décident de l'enfermer dans une cage, pour lui apprendre au moins quelques phrases intelligibles, à la façon dont on éduque les perroquets. A peine dans sa cage, sa mère passe et déjà réussit à lui faire répéter quelques mots. Puis, arrive sa fiancée : alors tout son cœur tressaille, et, oublieux de sa folle science, il s'écrie en bel et bon français : « M'amye, ma mignonne » (1).

(1) Viollet-le-Duc : *Ancien théâtre français*, t. II, p. 338, — ou Ed. Fournier : *le Théâtre français avant la Renaissance*; p. 314.

Oui, certes, elle avait raison, la gaie farce ! Ce que l'on ressent bien, comme ce que l'on conçoit bien s'énonce toujours clairement. L'obscurité, la bizarrerie, le pédantisme, ne sont jamais possible qu'aux heures de prostration où l'être entier s'engourdit insensible, car le moindre cri de l'âme ou du cœur pulvériserait en son explosion toute l'engeance artificielle des entités subtiles, des vers compliqués et des vocables extravagants.



TABLE

RECHERCHES

SUR LA

POÉSIE CONTEMPORAINE

PAR

RAOUL ROSIÈRES





PARIS
LIBRAIRIE A. LAISNEY
6, RUE DE LA SORBONNE, 6.
1896

DU MÊME AUTEUR

A la même librairie

Recherches critiques sur l'Histoire religieuse de la France, 1 vol. in-18 . . . . 3 fr. 50

Histoire de la Société française au Moyen-Age, (*3e édition*), 2 vol. in-8° . . . . 16 fr.

La Révolution dans une petite ville, 1 vol. in-18 . . . . 3 fr. 50

Une historiette de Tallemant des Réaux, annotée par un folkloriste, 1 vol. in-18. . 2 fr.

Librairie Ernest Leroux

L'évolution de l'Architecture en France, (*ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts,* Prix Bordin, 1893), 1 vol. in-18 . . 3 fr. 50

AUGUSTE RÉTY. — GRANDE IMPRIMERIE DE MEULAN (S.-ET-O.)



